أم القرى: عاصمة للثقافة

وحق لمكة، البلد الحرام، مهبط الوحي، أن تكون عاصمة للثقافة الإسلامية، ابتداءً من مطلع عام 1425هـ - 2005م.. وبهذه المناسبة، فقد كرست المملكة العربية السعودية جهود المؤسسات العلمية والفكرية، أن تنهض بهذه المهمة من جميع الجوانب الخاصة بالبلد الحرام، عبر تاريخه الطويل الحافل، وإنه لتاريخ خليق بالوقوف والتأمل، فقد شهد الكثير مما مرّ به، منذ أن حط فيه نبي الله إبراهيم عليه السلام رحاله، ليترك هاجر وإسماعيل بجوار البيت، الذي لم يبق منه إلا قواعده ومعالمه، في بلد غير ذي زرع.. وعندما هم بالرحيل تاركاً زوجه وطفلها، سألته، وهي وجلة على إسماعيل وعلى نفسها، إذ لا زاد يكفي في الوحدة، ولا ماء في البلد، وهو الذي خلق منه الحق كل شيء حي، سألت الأم المشفقة: «الله أمرك بهذا؟ - فقال: نعم، فردت الامرأة الموقنة برعاية الله لهما ولكل من وما خلق، فقالت الزوج التي لم يظهر أمامها شيئاً مما جال في خاطر الأم الرؤوم من غوائل الأيام، أجابت في ثقة المطمئن: إذاً فإنه لا يضيّعنا»!

عبر الأحقاب التي مرت على الدنيا بعامة، وعلى بكة ومكة بخاصة، تاريخ طويل، رصدته المراجع، خاصة الكتاب العزيز، السنة النبوية المطهرة، وكذلك كتّاب السير والمؤرخون بما جرى فيه من أحداث وأقاويل وأمم سكنت البلد، الذي دعا إبراهيم ربه أن يظل آمناً من كل الغوائل وما يخيف جيرة البيت الحرام، وكان كذلك، حتى العرب في جاهليتها، كانت تعظم هذا البلد، وكان لا يعتدي بعضها على بعض في الأشهر الحرم، والرجل يرى، قاتل أبيه وأخيه في حمى البيت والأشهر الحرم فلا يمسه!

وحفلت مكة بالرسالة الخاتمة وبخاتم الرسل محمد بن عبدالله صلى الله عليه وسلم، فكان ذلك الحدث العظيم؛ الذي غير كل موازين الحياة السائدة على الكرة الأرضية، حين ظهر الدين الجديد، ليكون في الأرض عدل

ومستقر وحياة حقة، والخلائق يعبدون إلهاً واحداً، لا إله غيره ويذروا ما يعبدون من دونه، من أصنام وتماثيل يصنعونها بأيديهم، ويعترفون بحقيقتها، فيقولون لإبراهيم في جدالهم معه: **﴿لقد علمت ما هؤلاء ينطقون﴾**!

الله سبحانه وتعالى، أراد بالبشرية خيراً، ليخرجهم من الظلمات إلى النور، فبعث فيهم رسولاً منهم، يهديهم إلى الحق وإلى طريق مستقيم، جاء للناس كافة: لئلا يكون لهم على الله حجة، فيقولون: ما جاءنا من بشير ولا نذير، فأرسل الحق بشيراً ونذيراً!!

إذاً، وبإذن الله، فإن بلادنا على موعد مع حلول عام 1426هـ، الموافق 2005م، على موعد لإقامة مهرجانات للثقافة الإسلامية، ليس في أم القرى وحدها، ولكن على مستوى قارتنا كلها، يشارك في هذه المناسبة الكبرى الغالية، علماء البلاد ومثقفوها، وكذلك الضيف الذين يدعون من مختلف البلاد العربية والإسلامية والغربية، للتحدث عن هذا التاريخ الثري لأم القرى، عبر الحقب.. وقد رأينا الأمم تحتفي بأمجادها وتواريخها البارزة، لترصد ذلك في جبين الدهر.. واحتفاء أمتنا بمكة، تاريخاً ومنزل وحي، وصراعاً بين الحق والباطل، لتكون كلمة الله هي العليا، وكلمة الذين كفروا السفلى، جهاد دائم، ليحق الله الحق ويزهق الباطل. والدعوة الخاتمة، لابد لها من أبطال يذودون عنها وحمايتها بالنفوس والأموال، وقد كان للرسالة الخاتمة الدعم والتضحيات والنصر، من أجل أن ينتشر الدين القويم ويدخل الناس في دين الله أفواجاً، ثم يعم بفضل الله مشارق الأرض ومغاربها وقد كان!

لم أتحدث عن شيء من برنامج النادي الأدبي الثقافي بجدة عبر هذه الافتتاحية ؛ لأن ذلك سيعلن في وقته إن شاء الله، وسيكون كذلك العدد القادم من - **جذور**، خاصاً بهذه المناسبة الكريمة: مكة عاصمة للثقافة الإسلامية».. والله المسعان!

رئيس التحرير

أبو تمام وحماسته



محمد عبدالعزيز الموافي

– 1 –

1-1

يحظى أبو تمام بشهرة واسعة يستحقها، ويحتل في تراثنا الأدبي مكانة ربما كانت أقل مما هو جدير بها، وبخاصة إذا وازناها بتلك التي تسنم ذروتها أبو الطيب المتنبي الذي «ملأ الدنيا وشغل الناس»، وقد يباح الظن بأن هذا الانشغال وإن كان لأسباب فنية لا يُماري فيها؛ فإنه وبنفس القدر قد يعود إلى ملابسات تتصل بحياة المتنبي، ونوعية اهتماماته، هذه الاهتمامات التي لمست المتلقين أوتاراً حساسة تهز الوجدان القومي المتعطش إلى المجد الغارب. وتؤجج الحماسة الثائرة الرافضة لواقع الأمة المتشرذم. وهكذا كانت تلك الظروف الدرامية المتصلة بحياته المتقلبة العنيفة: غموضاً في النسب وعشقاً للسيادة، وامتلاء للذات، ومناصاة للكبار، ومجابهة عنيفة للحاقدين المتآمرين عليها، ومعاناة أليمة لليأس والإحباط!!

أما الطائي فلم تحط بحياته مثل هذه الملابسات، وباستثناء رده المفحم: «لم لا تفهم ما يقال؟!». والطرفة الوحيدة المتصلة بتأليفه لـ«الحماسة» شكك فيها طه حسين، مع أن دواعي قبولها ترجح أسبابه التي دعته إلى الشك فيها[1]. لقد استبدل الدارسون بذلك الانشغال بفنه الذي أخلص له ووهبه حياته.. هذه الحياة القصيرة الخصبة العميقة الخلاقة ذات الثمار المتنوعة التي تثير الدهش والإكبار، إذا ما قورنت

بالمدة القصيرة التي عُمرها: أربعة «عقود» (190-231هـ). وهي تعيد إلى الذهن حياة مباركة مشابهة لها، لإمام الفقه والحديث «النووي» الذي يحتل ذروة سامقة في هذين المجالين. ويمتلئ «فقه الشافعية» بذكره والاعتداد بآرائه مع صنوه «الرافعي»« ولكتابيهما: «المجموع» و«المنهاج» مكانة متميزة في هذا الفقه، ويتميز «النووي» عن صاحبه بقدمه الراسخة في الحديث النبوي الشريف، و«الأربعون النووية» حديثها ذائع مشهور، ومكانتها عالية مقدرة.

2-1

لأبي تمام حماستان: كبرى وصغرى. وإذا أطلقت الحماسة فإنها تنصرف إلى الكبرى. لأن «الصغرى» - أو الوحشيات - تجدي على سنن الكبرى، وإن كانت أقل منها عدداً، كما خالفت تبويبها أحياناً؛ كاستبدالها «باب المشيب» بـ «باب السير والنعاس» في الحماسة الكبرى. كذلك يغلب على اختيار «الصغرى» القِصر، والقصد إلى المقلين والمغمورين من الشعراء. ومن ثم فقد تضم من الشعراء ما يندر وجوده في غيرها، ولعل في إطلاق اسم «الوحشيات» عليها من يوحي بشرودها وندرتها.

وينبغي ألا تنسينا أهمية «كتب الاختيار» دوراً خطيراً قام به الرواة في حفظ التراث الأدبي وصيانته أمام اللحن الذي شاع على ألسنة غير العرب، وأعقاب العرب الناشئين، ولا يقلل من خطورة هذا الدور غياب الخطة عنه، فحسبهم أنهم تعقبوا شعر القبائل، ودواوين الشعراء، حريصين على ألا يند عنهم منها بيت[2].

وإذا كانت القصائد هي مجال الاختيار عند الضبي (189هـ). فإن المقطوعات كانت هي مجاله عند أبي تمام الذي أضاف «التصنيف» إلى الاختيار، وكلا العملين - المفضليات والحماسة - أول رائد

للمؤلفات التي نهجت نهج كل واحد منهما، كالأصمعيات والجمهرة والحماسات المتعددة التي حاكت عمل أبي تمام.

وقد أفاض الدارسون في التعليل للتسمية: هل لأن الحماسة أضخم الأبواب، أم أنها من قبيل إطلاق الجزء عن الكل. كما اختلفوا في السبب في قلة «الأرجاز» فيها، وفي انطباق التسمية على ما اندرج تحتها بين أشعار كماسية «قُريط بن أنيف»: «لو كنت من مازن..»؛ فهي هجاء في قسمها الأول، ومدح في الآخر، ولعل أبو تمام أدخلها في «الحماسة» لأنه رآها موازنة بين النجدة والخذلان. كذلك وجدوه لم يفرد «الفخر» بباب بل وزعه بين الحماسة والأضياف، ولعله لحظ أن أعظم ما يتيه به العربي هو الشجاعة التي هي صلب الحماسة[3]. وكم كان أبو تمام بارعاً في تخصصه باباً لـ «السير والنعاس» بوصفه ممثلاً لظاهرة فريدة من ظواهر الحياة في البادية، وكذلك في تمييزه بين الهجاء العام المتصل بالرجل، و«ذم النساء» المتصل بصفات خاصة بهن.

تبقى دوافع الاختيار لدى أبي تمام، وهي تدور غالباً - برغم تعددها - حول الجودة التي دفعته أحياناً إلى بتر الأبيات من سياقها بتراً قد يسبب صعوبة في فهمها. ومن ثم كان لجوؤه إلى الجاهلين - والمقلين - من الشعراء لأنهم أكثر تلبية لهدفه. أما الإكثار من شعر «الطائيين» فانحياز لقومه قد يكون بحاجة إلى تبرير!

3-1

وأخيراً لا اخراً، ينبغي التوقف أمام ما أثير حول تغيير أبي تمام لبعض مختاراته أو تنقيحها، تبعاً لما يمليه عليه ذوقه، ففي مقدمة المرزوقي لشرحه، يعلل للفرق بين اختيار أبي تمام وإبداعه، فيرى[4]: «أن أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته، ويقول ما يقوله من الشعر

بشهوته، والفرق بين ما يُشتهى وبين ما يُستجاد ظاهر.. ولم يعد من الشعراء إلى المشتهرين دون الأغفال.. بل اعتسف في دواوين الشعراء.. واختطف منها الأرواح دون الأشباح واخترف - جنى - الأثمار دون الأكمام، وجمع ما يوافق نظمه ويخالفه.. حتى إنك تراه ينتهي إلى البيت الجيد فيه لفظة تشينه فيجبر نقيصته من عنده، ويبدل الكلمة بأختها في نقده. وهذا يبين لمن رجع إلى دواوينهم، فقابل ما في اتيارہ بها..». وقد استقرت هذه الشبهة - أو التهمة - لدى بعض الدارسين دون مراجعة أو تمحيص. مع أن ختام نص المرزوقي يكاد يرجح أن «اختلاف الرواية» هو السبب في اختلاف «الحماسة» عن الدواوين في بعض الألفاظ.

إن أبا تمام شاعر يدرك مكانة اللفظة عند مبدعها، ويرى في تبديلها لوناً من الإيذاء يصل إلى مرحلة الكبائر! بل لعله لو قدر له أن يرتب القصائد في ديوانه لرفض أي إخلال بهذا الترتيب. فهل يليق اتهام ذلكم العبقري بالتزييف والخيانة؟! ولعل المرزوقي شعر بوطأة اتهامه فحاول التخفيف منه بأن الشعراء «لو قدر لهم أن يطلعوا على ما فعله بشعرهم لشكروه»!

أغلب الظن أن أبا تمام بريء من تلك التهمة التي رأى من ألصقها به أنه يحسن إليه ويشيد بعبقريته. فالمرزوقي نفسه يشهد بسبقه، هو والضبي «ووقع الإجماع على أنه لم يتفق في اختيار المقطعات أنقى مما جمعه، ولا في اختيار المقصدات أوفى مما دونه المفضل». ويروي ما قاله المبرد: «ما رأيت أحداً أعلم بجيد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمام»[5]، وما جهر به الزمخشري: «وهو وإن كان مُحدثاً لا يستشهد بشعره في اللغة فهو من علماء العربية؛ فاجعل ما يقوله بمنزله ما يرويه. ألا ترى إلى قول العلماء: الدليل عليه بيت الحماسة فيقتنعون بذلك؛ لوثوقهم بروايته وإتقانه»[6]. ويؤكد

التبريزي[7]: «أنه في اختياره أشعر منه في شعره». ومن ثم كانت كثافة الاهتمام بالحماسة، تأسياً بها وتوضيحاً لها؛ فتتالت «الحماسات» التي نيّفت على عشر، وكثرت الشروح التي زادت على الأربعين[8]، لعلماء أثبات على امتداد القرون: أبو بكر الصولي، وأبو القاسم الآمدي، وأبو الفتح عثمان بن جني، وأبو هلال العسكري - من علماء القرن الرابع. ومن الشراح في القرنين الرابع والخامس: المرزوقي، والمعري، والطبري، والبيهقي، والعُكبري. ثم التبريزي الذي بلغ من فرط عنايته بها أن شرحها ثلاثة شروح: مطول، ومختصر، ووسيط، وهذا هو المتداول بين الدارسين.

وأول من اهتم بطبع ديوان الحماسة في «بون» بألمانيا المستشرق «فرايتاج» 1878م، ثم طبع في مطبعة بولاق - في أربعة أجزاء - بعناية الشيخ محمد قاسم عام 1269هـ. كما صدر عن مطبعة السعادة بالقاهرة في جزءين سنة 1938م في أربعة أجزاء، مضيفاً إليها بعض الفهارس المفيدة المساعدة.

وظل شرح التبريزي هو المعروف المتداول، حتى قام المحققان الكبيرانك الأستاذ أحمد أمين والأستاذ عبدالسلام هارون بتحقيق شرح المرزوقي. وأصدرته لجنة التأليف والترجمة والنشر في أربعة أجزاء بالقاهرة، خلال عامي 1951-1953م. ثم طبعته ثانية عام 1967م.

ولم يفت العالمين الكبيرين في مقدمة التحقيق - ص 17، 18 - الإشارة إلى بعض الاختلاف في «متن الحماسة» بين شرحي الترمزي والمرزوقي، في الرواية، وعدد الأبيات، وفي ترتيب المقطوعات، وترتيب الأبيات، بل وفي عدد المقطوعات. كما أشارا إلى أن المرزوقي لم يرو حماسية قطري: «أقول لها وقد طارت شعاعاً»، التي تحتل الرقم (14) الرابعة عشر عند التبريزي، وترتب على ذلك أن الحماسيات التي تلي الرقم (13) الثالثة عشرة يزيد رقمها رقماً واحداً عند التبريزي، ونجدها

برقم أدنى عند المرزوقي، كما لاحظا أن الحماسيتين (104) و(105) في ترتيب المرزوقي - وهما (105) و(106) عند التبريزي - تقدمت أولاهما على الأخرى عند المرزوقي، وتأخرت عند التبريزي. وهذه المفارقات راجعة إلى الخلاف في نسخ الحماسة وروايتها؛ حيث رجع المرزوقي إلى «نسخ مختلفات المصادر..» على حد قول المرزوقي نفسه.

- 2 -

1-2

ظل شرح الحماسة للمرزوقي الذي أصدرته لجنة التأليف والترجمة هو الأكمل والأدق لهذا الأثر النفيس. وبخاصة أنه حظي بالتحقيق على يد ثبتين راسخين: أحمد أمين، وعبدالسلام هارون. فوجد فيه الدارسون غناء أي غناء عن أية إضافات.

ثم جاء د. عبدالله عسيلان واختار «الحماسة» موضوعاً لأطروحة دكتوراه قدمها إلى كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، ثم أصدرها المجلس الأعلى لجامعة الإمام محمد بن سعود - بإشراف إدارة الثقافة والنشر بالجامعة - عام 1401هـ - 1981م.

وبادي الرأي، جال في الخاطر أن هذا العمل من قبيل ما يقوم به بعض من حلا لهم أن «يُحشروا» في زمرة المحققين الأثباتك فيعمدوا إلى ما قام به هؤلاء و«يعيدون» نشره، اعتماداً على حجج واهية تجعل عملهم في النهاية أقرب إلى التشويه منه إلى التحقيق! جال هذا الخاطر في الذهن مرتكزاً على شواهد كثيرة تدعو إلى الأسف والحسرة، وتجسد العقوق للمحققين الأعلام. لكنني استبعدت هذا الخاطر لأنني والمحقق - كلينا - يعرف أحدنا الآخر، ويقدره على البعد، نتيجة لقاءات معدودة خلال وجودي بالمدينة المنورة معاراً لجامعتها. ولذلك كنت كثيراً ما

أرجع بعض المآخذ على هذا «التحقيق المعاد» إلى الطباعة وأخطائها. كما ظللت أوثر الرجوع إلى طبعة لجنة التأليف؛ لأنها أكثر ضبطاً، وأقل أخطاء، برغم أن د. عُسيلان أهداني - مشكوراً - مطبوعاته عن الحماسة وشروحها.

وأخيراً استقر الرأي على أن أمحص الموضوع، وأفحصه فحصاً دقيقاً يجعل الرأي الذي ننتهي إليه أقرب إلى الصواب.

2-2

بعد أن يشير د. عسيلان إلى غزارة الاهتمام بالحماسة وشروحها؛ يقرر اختيارها - دون مبرر مقنع فيما نظن - موضوعاً لرسالته. ثم يقول: «واستكمالاً للموضوعية رأيت أن أشفع تحقيق الحماسة بدراسة لشروحها التي تكشف عما تنطوي عليه أشعار الحماسة من معان وأسرار»[9]. وقد غمرني الفرح لعدم تحقق ظني؛ فهاهو ذا باحث يضيف إلى النص المحقق تلك الشروح التي لم يسبق تحقيقها، بعد أن عثر على «نسخة منه في مكتبة إسماعيل صائب المحفوظة في مكتبة كلية الجغرافيا والتاريخ بأنقرة. وهي نسخة فريدة لا نظير لها.. وقد عمدت إلى مقابلة نصوص الكتاب بما عثرت عليه في شروح الحماسة التي نقلت عن أبي عبدالله النمري. وأخص بالذكر شرح الحماسة للتبريزي، وإصلاح ما غلط فيه النمري في شرح الحماسة لأبي محمد الأعرابي المعروف بالأسود الغندجاني»[10]. ثم يشير د. عسيلان إلى أن النمري شرح الأبيات التي اختارها مرتين، وأن كتابه يُظن أنه مفقود. ويقرر أن النمري لم يكن أول شراح للحماسة؛ لإقراره: بأن جل ما في شرحه مما أملاه عليّ أبو رياش (أحمد بن هاشم القيسي).. فله فضل السبق ولي فضل الموافقة.. ونظرت في الكتاب المعروف بالعارض في الحماسة المنسوب إلى الديمرتي...»[11].

فهذا التحقيق لـ «معاني أبيات الحماسة» الذي كان يُظن به الفقد، هو المسوغ الذي يقنع معهداً علمياً بإعادة الحديث عن «الحماسة». ويبدو أنه كان جزءاً من رسالة الدكتوراه برغم أنه لم يطبع معها[12]. أما الأبيات التي توقف عندها - مبتورة في حماسياتها (217هـ) مائتين وسبعة عشر بيتاً. فضلاً عن أن هذا التوقف لا يصل في عمقه ولا في إحاطته إلى ما سبق إليه التبريزي والمرزوقي. وهذا الحكم ينطبق بصورة أو بأخرى على غير هذين الشرحين من شروح الحماسة.

وإمعاناً في إحسان طن يستحقه الباحث؛ ظللت أنقب عن دواع أكثر إقناعاً بجدوى إعادة التحقيق. لكنه فاجأنا - في ثقة زائدة - بقوله: «على الرغم مما للحماسة من مكانة ومنزلة؛ فإنها لم تخرج محققة تحقيقاً علمياً ومتكاملاً. بل طبعت مراراً وتكراراً طبعات عادية في جهات متعددة. وكثير من هذه الطبعات يعتوره التصحيف والتحريف والنقصان.. الأمر الذي زاد في حرصي على إخراج الحماسة محققة تحقيقاً علمياً على نسخ نفيسة موثقة.. تحتوي على زيادات لم ترد في الطبعات التي ظهرت.. وإثبات للروايات المختلفة من خلال هذه النسخ. وتراجع للشعراء وتخريج للنصوص من المصادر المختلفة»[13]. فهل يقال مثل ذلك عن تحقيق محيي الدين وأحمد أمين وعبدالسلام هارون؟!.

ويستمر د. عسيلان في وصف النسخ التي اعتمد عليها.. ويتريث أمام نسخة «زسعد أفندي «المرموز لها بحرف (د)؛ لأنها «حوت ست مقطوعات لم ترد في النسخة الأم (نسخة دار الكتب المصرية)... وفي المقابل جاء بعض الأبيات، والمقطوعات في النسخة الأم زائدة على ما في نسخة (د)[14]، وهذه النسخة ذاتها هي التي لم تكن «أماً» في تحقيق لجنة التأليف والترجمة لشرح المرزوقي حيث

اعتمد الأستاذ عبدالسلام هارون على نسخ أخرى، أكثرها اكتمالاً - وهي الأم - نسخة المكتبة العمومية بالآستانة[15].

وليت المحقق اعتمد اعتماداً قوياً على هذه النسخة؛ لأنها وإن كانت لشرح المرزوقي فقد تضمنت - فيما نظن - أوفى نص لديوان الحماسة.

ويبدو أن الباحث قد شعر بنوع من الإفراط في حديثه عن الطبعات السابقة لديوان الحماسة - فخفف من موقفه بقوله: «الحق أن شرح المرزوقي على الحماسة الذي قام الأستاذ عبدالسلام هارون بتحقيقه بمشاركة الأستاذ أحمد أمين؛ قد عني فيه بنص الحماسة الذي جاء بمعية الشرح، وكان قصده متجهاً أصلاً إلى تحقيق الشرح. ولذلك لم يستكمل تحقيقه على نسخ الحماسة، لإثبات فروقها، وزياداتها. إلى جانب توثيق الحماسيات، وتخريجها، وكذلك الشأن بالنسبة لصنيع الشيخ محمد محيي الدين عبدالحميد في تحقيق شرح التبريزي للحماسة. ثم يضيف: «ولابد من الإشارة إلى أن النص الذي قمت بتحقيقه يحتوي زيادات على نص المرزوقي بقدر كبير، وعلى نص التبريزي بقدر قليل»[16].

ذلكم هو المسوغ الأول لإعادة د. عسيلان «تحقيق الحماسة»، وهو يحتاج إلى الفحص والتمحيص لبيان مدى قبوله أو الاقتناع به. وهذا يستوجب موازنة دقيقة - ومرهفة - بين «تحقيقه» والنص الموجود في تحقيق لجنة التأليف والترجمة لشرح المرزوقي. بعدها نخلص إلى النتيجة التي يرتضيها البحث العلمي المجرد.

أما المسوغ الأول فهو تحقيق «شروح» للحماسة لم يسبق تحقيقها. أهمها «كتاب معاني أبيات الحماسة» لأبي عبدالله النمري «الذي سبقت الإشارة إليه. وبتقويمه نبدأ، ثم نثني بالقيام بتلك الموازنة».

وتجدر الإشارة إلى أنني اعتمدت في حصر أبيات الحماسة على تتبعها لدى «هارون» و«عسيلان». كما استعنت بالحصر الذي قام به الأستاذ حسين نقشة[17]. والآخر الذي قام به الأستاذ عبدالبديع عراق، وهو قريب من الأول باستثناء عدد أبيات الحماسة، فهي عنده (1273 ت) في حين أنها (1999 ت) عند الأستاذ نقشة[19]، ويبدو أن «عراق» أهل «حصر» الأرجاز والحماسيات غير المنسوبة التي ضمها «نقشة».

عدد الأبيات في كتاب «معاني أبيات الحماسة»

جدول (أ)



أولاً: باب الحماسة:

رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	عدد الأبيات
1	1	1
2	2	2
3	3	3
4	4	1
5	6	1
6	7	3
7	11	1
8	12	1

رقم الحماسية في معاني أبيات الحماسية	رقم الحماسية في ديوان الحماسة	عدد الأبيــات
9	14	2
10	16	1
11	19	1
12	20	1
13	22	4
14	24	1
15	26	1
16	28	1
17	25	1
18	29	1
19	31	1
20	34	1
21	36	1
22	37	1
23	39	2
24	40	1
25	41	1
26	45	2

رقم الحماسية في معاني أبيات الحماسية	رقم الحماسية في ديوان الحماسة	عدد الأبيــات
27	49	1
28	52	2
29	57	1
30	58	1
31	59	1
32	60	1
33	61	1
34	62	1
35	67	1
36	68	1
37	69	1
38	74	1
39	100	2
40	102	1
41	106	1
42	111	1
43	112	1
44	113	1

رقم الحماسية في معاني أبيات الحماسية	رقم الحماسية في ديوان الحماسة	عدد الأبيـات
45	115	1
46	118	1
47	122	1
48	132	1
49	137	1
50	138	2
51	147	1
52	154	2
53	166	2
54	170	1
55	173	1
56	177	5
57	178	1
58	179	1
59	181	1
60	182	1
61	183	1
62	192	1

رقم الحماسية في معاني أبيات الحماسية	رقم الحماسية في ديوان الحماسة	عدد الأبيات
63	200	1
64	204	1
65	259	2
66	257	2

- عدد أبيات باب الحماسة في «ديوان الحماسة»: 1999.
- عدد المشروح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: 87 بيتاً.
- النسبة المئوية للمشروح: 4,3٪.



ثانياً: باب المراثي:

رقم الحماسية في معاني أبيات الحماسية	رقم الحماسية في ديوان الحماسة	عدد الأبيات
67	265	2
68	266	2
69	267	1
70	268	1
71	274	2
72	276	2
73	277	1

رقم الحماسية في معاني أبيات الحماسية	رقم الحماسية في ديوان الحماسة	عدد الأبيـات
74	278	1
75	290	1
76	294	1
77	297	1
78	317	1
79	319	3
80	320	1
81	321	1
82	312	1
83	334	1
84	341	2
85	346	1
86	348	5
87	352	1
88	354	1
89	355	1
90	356	4

● عدد أبيات باب المراثي في «ديوان الحماسة»: 576 ت.

● عدد المشروح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: 37 ت.

● النسبة المئوية للمشروح: 6,4٪.

ثالثاً: باب الأدب:

رقم الحماسية في معاني أبيات الحماسية	رقم الحماسية في ديوان الحماسة	عدد الأبيات
91	408	1
92	409	1
93	411	1
94	412	2
95	415	1
96	435	2
97	439	2
98	ليس في الحماسة	1
99	443	1
100	447	1
101	450	1

● عدد أبيات باب الأدب في «ديوان الحماسة»: 235 ت.

● عدد المشروح منها في «معاني أبيات الحماسة»: 14 ت.

● النسبة المئوية للمشروح: 6٪.

رابعاً: باب النسيب:

رقم الحماسية في معاني أبيات الحماسية	رقم الحماسية في ديوان الحماسة	عدد الأبيـات
102	460	1
103	463	1
104	464	2
105	479	1
106	480	1
107	496	2
108	498	1
109	513	1
110	519	3
111	521	1
112	502	1
113	522	1
114	514	1
115	553	1
116	558	1
117	559	1
118	576	2

رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	عدد الأبيـات
119	589	1

- عدد أبيات باب النسيب في «ديوان الحماسة»: 473 ت.
- عدد المشروح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: 23 بيتاً.
- النسبة المئوية للمشروح: 4,8٪.

خامساً: باب الهجاء:

رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	عدد الأبيـات
120	606	1
121	604	1
122	608	1
123	615	1
124	617	3
125	622	1
126	632	1
127	633	1
128	637	1
129	644	1

رقم الحماسية في معاني أبيات الحماسية	رقم الحماسية في ديوان الحماسة	عدد الأبيـات
130	648	2
131	657	1
132	659	1
133	669	1
134	671	1

- عدد أبيات باب الهجاء في «ديوان الحماسة»: 298 ت.
- عدد المشروح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: 18 بيتاً.
- النسبة المئوية للمشروح: 6٪.

سادساً: باب المديح والأضياف:

رقم الحماسية في معاني أبيات الحماسية	رقم الحماسية في ديوان الحماسة	عدد الأبيـات
1135	680	2
136	681	2
137	685	1
138	686	2
139	701	1
140	716	1

رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	عدد الأبيــات
141	734	1
152	737	1
143	738	1
144	705	1
145	741	1
146	745	1
147	752	1
148	753	1
149	758	1
150	761	1
151	763	1
152	764	1
153	769	1
154	770	1
155	774	1
156	784	1
157	793	1
158	795	1

رقم الحماسية في معاني أبيات الحماسية	رقم الحماسية في ديوان الحماسة	عدد الأبيـات
159	797	2
160	800	1
161	808	1
162	809	1

- عدد أبيات باب المديح والأضياف في «ديوان الحماسة»: 552 ت.
- عدد المشروح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: 32 بيتاً.
- النسبة المئوية للمشروح: 6٪.

سابعاً: باب الصفات:

رقم الحماسية في معاني أبيات الحماسية	رقم الحماسية في ديوان الحماسة	عدد الأبيـات
163	824	1

- عدد أبيات باب الصفات في «ديوان الحماسة»: 17 ت.
- عدد المشروح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: 1 ت
- النسبة المئوية للمشروح: 6٪.

ثامناً: باب السير والنعاس

رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	عدد الأبيات
164	834	1

- عدد أبيات باب السير والنعاس في «ديوان الحماسة»: 60 ت.
- عدد المشروح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: 1 ت.
- النسبة المئوية للمشروح: 1,6٪.



تاسعاً: باب المُلح:

رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	عدد الأبيات
165	845	1
166	843	1

- عدد أبيات باب المُلح في «ديوان الحماسة»: 107 ت.
- عدد المشروح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: ت.
- النسبة المئوية للمشروح: 1,8٪.

عاشراً: باب مذمة النساء:

رقم الحماسية في معاني أبيات الحماسية	رقم الحماسية في ديوان الحماسة	عدد الأبيات
167	872	1

- عدد أبيات باب مذمة النساء في «ديوان الحماسة»: 66 ت.
- عدد المشروح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: 1 ت.
- النسبة المئوية للمشروح: 1,8٪.

- مجموع أبيات «ديوان الحماسة»: 4383 ت.
- المشروح منها في «معاني أبيات الحماسة»: 217 ت.
- النسبة المئوية للمشروح: 5٪ تقريباً.

مناقشة للزيادات التي رآها الدكتور عسيلان
من خلال الموازنة بين «كتابه» وكتاب «لجنة التأليف والترجمة»

جدول (ب)

أولاً: باب الحماسة:

عسيلان	لجنة التأليف والترجمة	ملاحظات
(83) قطري بن الفجاءة	غير موجودة	لذلك اختلفت أرقام النسختين في حماسية واحدة
(93) مسلم بن الوليد	غير موجودة	صار الخلاف في (2) حماسيتين
(108)، (109)	(106)، (107)	تبادلت بدءهما: «عصماء» و«خنساء»
(139)، (140)	(137)، (138)	تبادلت موقعيهما
(164)	(162)	بداية الجزء الثاني في لجنة التأليف
(175) غير منسوبة	غير موجودة	تتكون من بيت واحد صار الفرق (3) ثلاث حماسيات
(189)	(185)	تبادلتا الموقع عند عسيلان
(188)	(186)	تبادلتا موقعيهما
(258)	(247)	صار الفرق (12) حماسية
(259)	(248)	الفرق كما هو
(260)	(249)	الفرق كما هو
(261)، (262)	(250)، (251)	لعاتكة بنت عبدالمطلب وعبدالقيس بن خفاف

ملاحظـــــات	لجنة التأليف والترجمة	عسـيلان
تبادلت الحماسيتان موقعيهما		
ظل الفرق كما هو	(252)	(263)
يطلق الرقمان على حماسية واحدة	(253)	(250)
- تبادلت الحماسيتان (253) (254) مكانيهما. - كانت زيادة الفرق نتيجة لاختلاف موضع الحماسية. ثم عاد الفرق إلى ثلاث بعد استقرار الترتيب	(254)، (260)	(251)، (257)
في لجنة التأليف لم يذكر منها إلا ستة أبيات فقط. وهي في عسيلان عشرة أبيات	(261)	(264)

ثانياً: باب المراثي:

ملاحظـــــات	لجنة التأليف والترجمة	عسـيلان
ضمهما عسيلان في (295) صار الفرق حماسيتين	(292)، (293)	(295)
صار الفرق (1) حماسية واحدة	(333) للنابغة الجعدي (بيت واحد)	غير موجودة (338)
لم يزد عسيلان إلا نسبتها	(337)	(353)
انتهى الجزء الثاني من لجنة	(352)	(363)

عسـيلان	لجنة التأليف والترجمة	ملاحـظــــات
		التأليف والترجمة
(399)	(362)	لم يزد إلا نسبتها
(400)، (402)	(398)	مازال الفرق واحدة
	غير موجودة	غير موجودة بأرقام لكنها مذكورة في الهامش صار الفرق (4) حماسيات وفي الحقيقة الفرق حماسية واحدة، كما كان

ثالثاً: باب الأدب:

عسـيلان	لجنة التأليف والترجمة	ملاحـظــــات
(403)	(399)	بداية باب الأدب
(434)	غير موجودة	صار الفرق (5) حماسيات، وفي الحقيقة ثنتان
(443)	(438)	أطلق الرقمان على حماسية واحدة
(444) لحسان بن ثابت	غير موجودة	صار الفرق (6) حماسيات وفي الحقيقة ثلاث

رابعاً: باب النسيب:

عسيلان	لجنة التأليف والترجمة	ملاحظات
(460)	(454)	بدايته في لجنة التأليف والترجمة
(529)	(523)	الفرق (6) حماسيات وفي حقيقته 3 حماسيات
(530)	(537)	موجودة في غير ترتيبها، فالفرق ثابت
غير موجودة	(525)	صار الفرق (5) حماسيات وفي الحقيقة (3)
(543)	(538)	الفرق (5) كما هو
(561)	(556) (555)	جمعهما في واحدة، صار الفرق (6) حماسيات
(583)	(577)	أطول حماسية (43 ت): «زياد بن منقذ»

خامساً: باب الهجاء:

عسيلان	لجنة التأليف والترجمة	ملاحظات
(600)	(594)	مازال الفرق (6) حماسيات
(614)	غير موجودة	غير موجودة، لكنها مذكورة في الهامش بدون رقم؛ فصار الفرق (7) حماسيات ولكنه في الحقيقة (3)
(615)	(608)	الفرق كما هو

عسـيلان	لجنة التأليف والترجمة	ملاحظـــات
(630) (2 ت)	(623)، (2 ت)	صار الفرق (6)، ولكنه في الحقيقة (3) حماسيات
(630) (1 ت) بدون ترقيم	حماسية من بيت واحد برقم (624)	(624) من بيت واحد، ذكره عسيلان بدون ترقيم في (630)

سادساً: باب الأضياف: وزع تحقيق اللجنة باب «الأضياف والمديح» إلى بابين. فأصبحت أبوابه أحد عشر باباً.

القسم الرابع أوله حماسية (674) في (لجنة التأليف):

عسـيلان	لجنة التأليف والترجمة	ملاحظـــات
(690)	(684)	الفرق كما هو في الظاهر، وفي الحقيقة
(691)	غير موجودة	غير موجودة برقم في المتن لكنها في الهامش، صار الفرق (7) ولكنه في الحقيقة (3) حماسيات
(748)	(741) (742)	ضُمتا في واحدة فأصبح الفرق (6) ولكنه في الحقيقة (3) حماسيات
(750)، (751) 2 ت	(744) 4 ت	فرقهما عسيلان إلى حماسيتين، وعاد الفرق إلى (7) وفي الحقيقة (3)
(773)	(766) سالم بن قحفان لامرأته	الفرق كما هو
(691) موجودة في غير مكانها	(767) رد امرأته عليه	ظل الفرق (7)

سابعاً: باب المديح:

عسـيلان	لجنة التأليف والترجمة	ملاحـظــات
(790)	(784)	البدايــــة
(816)-(806)	(805)-(796)	الفرق كما هو (7) لأن الاختلاف بينهما في ترتيب الأرقام فقط. وفي حقيقته (3) كما ذكرنا
(805)-(802)	(809)-(806)	
(808)	(810)	الفرق كما هو
(817)	(811)	الفرق كما هو. وتبادلتا موقعيهما

ثامناً: باب الصفات:

عسـيلان	لجنة التأليف والترجمة	ملاحـظــات
(822)	(816)	البدايــــة
(824)	(818)	يعود الفرق كما هو
(825) وقال (ملحة الجرمي) أيضاً	غير موجودة	الفرق (8) وفي الحقيقة (4) حماسيات

تاسعاً: باب السير والنعاس:

عسـيلان	لجنة التأليف والترجمة	ملاحـظــات
(826)	(819)	الفرق كما هو

عاشراً: باب المُلَح:

عسيلان	لجنة التأليف والترجمة	ملاحظات
(835)	(828)	الفرق كما هو
(860)	(853)	الفرق كما هو
(861) بلال بن جرير	غير موجودة	موجودة في الهامش فالفرق يصير (9) وفي الحقيقة (4) حماسيات
(870)	(862)	الفرق كما هو
(871)	(877)	الفرق كما هو



حادي عشر: باب مذمة النساء:

عسيلان	لجنة التأليف والترجمة	ملاحظات
(872)	(863)	الفرق كما هو
(871)	(877) وهذه وردت في غير ترتيبها	الفرق كما هو (9) حماسيات وفي الحقيقة (4) حماسيات

الزيادات في تحقيق د. عسيلان
عن طبعة لجنة التأليف
218 ت

جدول (جـ)

الحماسية	الصفحة	الزيـــــادة	
1	58	ت 8	= 1 ت
10	70	ت 10، 11	= 2 ت
12	74	ت 11، 12	= 2 ت
13	76	ت 8 ومذكور كرواية أخرى في «لجنة التأليف»	= لا زيادة
14	78	ت 4	= 1 ت
15	80	ت 3، 9	= 2 ت
17	84	ت 3	= 1 ت
22	90	ت 5	= 1 ت
33	103	الحماسية (10 ت) لم يذكر منها عسيلان إلا بيتين (6، 7) وبأكملها في اللجنة ح (33) ص 169	
34	105	ت 10	= 1 ت
36	108	ت 6، 7	= 2 ت
37	109	ت 2	= 1 ت
56	130	ت 5-7	= 3 ت

الحماسة	الصفحة	الزيـــــــادة
63	138	ت 3 = 1 ت
64	140	ت 6-8 = 3 ت
70	146	ت 2-4، 8 = 4 ت
72	148	ت 2-4، 7 = 3 ت
73	151	ت 5 = 1 ت
76	154	ت 1 = 1 ت
79	157	ت 3-4 = 2 ت
83	161	7 ت لقطري، سبق ذكرها في الموازنة = 7 ت
85	163	ت 6 = 1 ت
86	164	ت 3، 5-7 = 4 ت
87	167	ت 7 = 1 ت
88	169	ت 9، 10 = 2 ت
91	171	ت 2 = 1 ت
93	173	1-3 مذكورة في الموازنة = 3 ت
97	177	ت 6 = 1 ت
102	183	ت 3، 5 = 2 ت
104	186	ت 3 = 1 ت
105	187	ت 4، 7-8 = 3 ت
109	192	ت 3، 6، 7-8 = 4 ت

الحماسية	الصفحة	الزيـــــــادة	
111	195	ت 3	= 1 ت
121	206	ت 7	= 1 ت
122	208	ينقصها البيت الثالث	= لا زيادة
123	209	ت 4	= 1 ت
126	212	ت 3-6	= 4 ت
141	231	ت 4	= 1 ت
147	237	ت 5	= 1 ت
149	240	ت 5	= 1 ت
153	246	ت 5	= 1 ت
158	253	ت 3	= 1 ت
169	265	ينقصها البيت (7) وموجودة في هارون ح (167) ص 505	= لا زيادة
170	267	ت 6	= 1 ت
175	274	ت 1 للفرزدق	= 1 ت
186	291	ت 3	= 1 ت
201	309	ت 5-6	= 2 ت
212	320	ت 5-9	= 5 ت
215	323	ت 5	= 1 ت
217	325	ت 2، 7	= 2 ت

الحماسية	الصفحة	الزيـــــــادة	
229	339	ت 8	= 1 ت
250	363	ت 7	= 1 ت
259	374	3، 5، 14-15، 9	= 5 ت
260	377	ت 22	= 1 ت
265	385	ت 7	= 1 ت
274	396	ت 11، 13، 20	= 3 ت
276	400	ت 16، 20	= 2 ت
278	405	ت 6-7	= 2 ت
280		بعدها ذكر 5 مقطوعات دون أن يرقمها	= 15 ت
284	415	ت 2، 4، 8	= 3 ت
286	417	ت 2	= 1 ت
291	422	ت 3	= 1 ت
292	423	ت 5، 7	= 2 ت
296	428	ت 1-2	= 2 ت
299	431	ت 4-7	= 4 ت
302	434	ت 4	= 1 ت
306	439	ت 7-9	= 3 ت
308	441	ت 5-6	= 2 ت
311	446	ت 5	= 1 ت

الحماسية	الصفحة	الزيـــــادة
312	447	ت 4، 11، 12 = 3 ت
313	449	ت 6 = 1 ت
315	452	ت 3 = 1 ت
316	453	ت 4، 5 = 2 ت
317	455	ت 3، 4 = 2 ت
318	457	ت 2 = 1 ت
328	469	ت 5 = 1 ت
335	479	ينقصها حماسية من بيت واحد للنابغة الجعدي، برقم (333) = لا زيادة
339	483	ت 3، 4 = 2 ت
341	458	ت 2، 7، 8، 9 = 4 ت
346	491	ت 4 = 1 ت
356	502	ت 9، 10 = 2 ت
357	504	ت 3، 4 في «هارون» ذكرهما عسيلان في الهامش = لا زيادة
361	508	ت 6 = 1 ت
367	514	ت 3 = 1 ت
375	523	ت 5، 6 = 2 ت
385	533	ت 3، 3، 7-11 = 7 ت
386	535	ت 7 = 1 ت

الحماسة	الصفحة	الزيـــــادة	
388	539	ت 6	= 1 ت
390	542	الزيادة هي البيت الأول فقط، أما البيت (6) السادس فيوجد في هامش الحماسة (389) ص 1409 من طبعة لجنة التأليف	= 1 ت
408	563	ت 1، 7 موجودان في الحماسة (404) ص (1126 : 1128)	= لا زيادة
412	568	ت 7، 8	= 2 ت
415	571	ت 3	= 1 ت
425	583	ت 3	= 1 ت
428	586	ت	= 1 ت
430	588	ت 4 أما الأبيات 8-11 فهناك في الهامش ص 1165 ح (426)	= 1 ت = 2 ت
431	590	ت 3، 4	= 1 ت
434	593	ت 1	
440	599	ت 5	= 1 ت
441	600	ت 7	= 1 ت
443	603	ت 12، 13	= 2 ت
444	605	لحسان، ت 1، 2	= 2 ت
450	611	ت 9	= 1 ت

الحماسية	الصفحة	الزيـــــــــادة
453	615	ت 6 = 1 ت
459	622	ت 9 = 1 ت
الجزء الثاني: عُسيلان		
467	11	ت 5 = 1 ت
473	17	ت 3 = 1 ت
478	22	ت 2، 3 = 2 ت
480	24	ت 1-2 أما 3، فموجودان في ح (476) ص 1261 = 2 ت
482	26	ت 1-4 أما 5، 6 فموجودان في ح (476) ص 1261 = 4 ت
483	27	ت 8 = 1 ت
494	39	ت 3 = 1 ت
499	44	ت 4 موجود في الهامش ح (494) ص 1287 = لا زيادة
500	45	ت موجود في هامش ح (494) ص 1288 = لا زيادة
502	47	ت 1، 4 = 2 ت
516	61	تتكون الحماسية من (9 ت) ورد منها هناك ت 1، 2، 7. وكذلك 3-6، وردت في هامش حماسية (510) ص 307. ومن ثم فالزيادة ت 8، 9 = 2 ت
519	65	ت 4 = 1 ت

الحماسية	الصفحة	الزيـــــــادة
521	68	ت 4-5 موجودان في هامش حماسية (515) ص 1313 = لا زيادة
522	69	ت 3 موجود في هامش حماسية (516) ص 1314 = لا زيادة
530	77	أشير إليها في الموازنة = 4 ت
544	91	ت 3، 4 = 2 ت
546	94	11-13، أما 10، 14 فمذكوران في هامش حماسية (451) ص 1342 = 3 ت
556	105	ت 2 موجود في هامش حماسية (550) ص 1354 = لا زيادة
558	107	ت 3 = 1 ت
561	110	ت 4، 3 موجودان منفصلين في حماسية (656) ص 1360 = لا زيادة
563	112	ت 3 = 1 ت
564	113	ينقصها 7-9 موجودان في حماسية (559) ص 1365 = 3 ت
572	122	ت 5-7 = 3 ت
599	155	ت 7 أما 5، 6 ففي هامش ح (593) ص 1420 = لا زيادة

الحماسة	الصفحة	الزيـــــادة
607	163	ت 5 موجود في هامش حماسية (603) ص 1445 = لا زيادة
609	165	ت 2 أما 5-9 موجودان في هامش حماسية (603) ص 1445 = 1 ت
613	171	ت 5 موجود في هامش حماسية (607) (608) ص 1453 = لا زيادة
614	172	عددها (3 ت) موجودة في هامش حماسية (608) ص 1453 = لا زيادة
640	200	ت 2 = 1 ت
644	206	ت 10، 11 موجودان في هامش حماسية (638) ص 1510 = لا زيادة
679	244	ت 1 موجود في هامش حماسية (671) ص 1584 = لا زيادة
692	259	ت 3 = 1 ت
694	262	ت 6 = 1 ت
696	265	ت 3 = 1 ت
707	278	ت 3 = 1 ت
730	305	ت 5 = 1 ت
745	322	ت 1 = 1 ت

الحماسية	الصفحة	الزيـــــــادة
748	326	ت 1، 2 أما 3، 4 فأخذنا رقم ح (742) ص 1688 = لا زيادة
771	350	ت 5 = 1 ت
780	360	ت 1، 2 أما 3، 4 فهناك في هامش ح (774) ص 735 = 2 ت
784	364	ناقص ت 3 والثلاثة هناك في حماسية (778) ص 1741 = لا زيادة
791	372	(4 ت) هناك ذكر الأول ثم الثلاثة في هامش (785) ص 1757 = لا زيادة
799	381	ت 3 = 1 ت
825	411	ت 1 = 1 ت
840	429	ت 5 = 1 ت
859	448	ت 1 هناك جزأها إلى شطرين في سطرين في ح (852) ص 1855 = لا زيادة
884	475	ت 1 = 1 ت
887	478	هنا ت 6 غير موجود ويوجد هناك في ح (887) ص 1882 = لا زيادة

- 3 -

يُلاحظ بعد هذه الرحلة المضنية أن المشروع في كتاب «معاني أبيات الحماسة» الذي حققه د. عسيلان - لم تزد أبياته عن مائتي بيت إلا قليلاً (217 ت) بنسبة 5٪ إلى أبيات الحماسة (4383 ت). ثم إن هذا الشرح لم يضف شيئاً - أو كثيراً - إلى شرح التبريزي اللغوي، ولا إلى شرح المرزوقي الأدبي.

قد يُبرر عمل د. عسيلان بأنه «إحياء» لتراث يجب «قتله بحثاً» وتمثله ومحاورته حواراً خلاقاً، يأخذ ويضيف، ثم يبدع. وهنا يواجهنا تساؤل لا محيص من الإجابة عنه: هل كل قديم تراث يستحق الإحياء والمساءلة، ويحتل مكانة تؤهله لإخصاب الحاضر؟ أم أن «النخل» و«حسن الاختيار» ضروريان في هذا المجال؟!

أما نتيجة الموازنة بين نصي «الحماسة» لدى لجنة التأليف وعسيلان - فهي زيادة (5) حماسيات لدى عسيلان. وليست عشراً؛ لأن خمساً منها ذكرت في أماكن أخرى من تحقيق اللجنة. وهنا كان يكفي مقال قصير ينبه على تلك الزيادات. بدلاً من طباعة «الحماسة» بأبياتها الضخمة (4383 ت) طباعة غير مشروحة، ولا تداني في دقتها تحقيق الأستاذ أحمد أمين والأستاذ عبدالسلام هارون الذي صدر عن لجنة التأليف والترجمة. بل تشتمل على أخطاء ومآخذ كثيرة خلا منها تحقيق اللجنة. وليس الهدف «تصيد» هذه الأخطاء حتى يطول التلبث أمامها. وتكفي الإشارة إلى كثرة أخطاء الضبط التي نظنها طباعية. وإلى المرور على «لغويات» كثيرة كان التوقف أمامها واجباً..

تبقى الزيادات التي رأى د. عسيلان أنه استدركها على تحقيق اللجنة، ونيّفت على المائتين (218 ت). والحقيقة أن معظمها من شرح

التبريزي. وبعضها أشار إليه تحقيق اللجنة، والبعض الآخر ضعّف التحقيق نسبة الشعر إلى صاحبه، أو نسبه إلى غيره.

وبعد، فهذه «مثاقفة» لا تغفل عن تقدير جهدٍ لباحث، لكنها كانت تود توجهه توجهاً سديداً، يرهص بعطاء موفور، ننتظره من مثل هذا الباحث الجاد الذي نغبطه على أنه ممن يسكن، ويخطو فوق الثرى الطاهر في طيبة الطيبة..

إن أريد إلا الخير ما استطعت. «وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب».



الهوامش

1) يقال في ظروف اختيار الحماسة وتصنيفها، إن أبا تمام كان عائداً من زيارة لوالي خراسان «عبدالله بن طاهر». فاستضافه والي همذان «أبو الوفاء بن سلمة» وأكرمه. وأثناء تأهبه للرحيل إلى بغداد قطع الثلج الطريق، فاضطر إلى البقاء، فهون عليه مضيفه مشقة بقائه بأن أتاح له الاطلاع على خزانة كتبه. وأفاد الطائي من ثروتها الشعرية فانتخب منها ما راقه، ودوّنه. واجتمع له من ذلك كتب خمسة: أهمها «الحماسة الكبرى» ومنها «الحماسة الصغرى» والاختيار من أشعار القبائل. واستبعاد د. طه حسين للقصة بسبب قصر مدة هطول الثلوج؛ يمكن مناقشته بأن أبا تمام أطال إقامته بعد أن طاب له المقام وسط التراث الشعري، وتهيأ لاستثماره في إنجاز هذه الكتب الخمسة.

2) يذكر ابن النديم في الفهرست، ص 101، 117، 224-226 أن الشيباني جمع أشعار نيّف وثمانين قبيلة، وأن السكري جمع أشعار ذُهل وشيبان وكنانة، كما جمع دواوين امرئ القيس والأخطل والفرزدق.

3) هذا الرأي للأستاذ علي النجدي ناصف: دراسة في حماسة أبي تمام، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الأولى، القاهرة، 1055، ص 20. وانظر تفصيلات كثيرة لذلك في «دواوين الحماسة». دراسة تاريخية وفنية: عبدالبديع محمد عراق. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989م ص 16-26، 117-119. ويبدو أن المؤلف لم يطلع على تحقيق عسيلان لكتاب النمري؛ ومن ثم لم يشر إليه عندما ذكر شرح النمري في ص 128.

4) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي. نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون، الطبعة الثانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.، 1387هـ - 1967، ص 13-14. وقد أفاض في ذلك مؤلف «دواوين الحماسة» انظر 209 وما بعدها. كما أفاض في بيان أهمية «الحماسات» الفنية والأدبية ص 6-76. ثم توقف عند أهميتها التاريخية ص 76-98.

5) السابق ص 10.

6) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. مكتب الإعلام الإسلامي في «دقم» مركز النشر 1414هـ. ويبدو أنها مصورة عن طبعة بولاق، 86/1، 87.

7) شرح التبريزي 3/1.

8) دواوين الحماسية، م.س، ص 126-149.

9) الحماسة لأبي تمام تحقيق د. عبدالله عبدالرحيم عسيلان. إصدار إدارة الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية 1401-1981، ص 4.

10) كتاب معاني أبيات الحماسة: أبو عبدالله الحسين علي النمري. تحقيق د. عبدالله

عبدالرحيم عسيلان، الطبعة الأولى. مطبعة المدني بالقاهرة 1403هـ -1983م، ص 7-8.

11) السابق ص 16-17.

12) كان عنوان البحث الأصلي «تحقيق حماسة أبي تمام، ودراسة لشروحها»، وطبعة الدراسة الخاصة بالشروح في مطبعة عيسى الحلبي، 1397هـ، انظر الحماسة لأبي تمام، ص 4. ويبدو أنه لم يحقق من تلك الشروح إلا شرح النمري الذي أعيد طبعه في مطبعة المدني، بعد الطبعة الأولى عند الحلبي (هامش 9).

13) الحماسة لأبي تمام ص 4.

14) السابق ص 11.

15) مقدمة شرح المرزوقي ص 22.

16) الحماسة لأبي تمام: تحقيق عسيلان ص 14.

17) حماسة أبي تمام وشروحها، م.س. ص 95-173.

18) دواوين الحماسة دراسة تاريخية فنية، م.س. ص 237.

19) حماسة أبي تمام وشروحها ص 95.



المراجع

1) **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**: محمود جارالله الزمخشري. مكتب الإعلام الإسلامي في قم، مركز النشر، 1414هـ. نسخة مصورة عن طبعة بولاق.

2) **الحماسة لأبي تمام (جزءان)**. تحقيق د. عبدالله عبدالرحيم عسيلان إدارة الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود 1401هـ - 1981م.

3) **حماسة أبي تمام وشروحها**: حسين محمد نقشة. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987.

4) **دراسة في حماسة أبي تمام**: الأستاذ علي النجدي ناصف. الطبعة الأولى. مكتبة نهضة مصر 1955.

5) **دواوين الحماسة، دراسة تاريخية وفنية**: عبدالبديع محمد عراق. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

6) **شرح ديوان الحماسة للتبريزي**، الشهير بالخطيب (4) أجزاء، عالم الكتب بيروت. د.ت. وهي مصورة عن طبعة بولاق 1269هـ بعناية الشيخ محمد قاسم.

7) **شرح ديوان الحماسة للتبريزي**، تحقيق الشيخ محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة حجازي، القاهرة 1358هـ - 1938م.

8) **شرح ديوان الحماسة للمرزوقي**، تحقيق الأستاذ أحمد أمين والأستاذ عبدالسلام هارون. القسم الأول: الطبعة الثانية، لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة 1387هـ - 1967م. القسم الثاني: الطبعة الأولى 1371هـ - 1952م.

9) **كتاب «معاني أبيات الحماسة» لأبي عبدالله النمري**، تحقيق د. عبدالله عسيلان، مطبعة المدني. القاهرة 1403هـ - 1983م.



قراءة في ديوان البحتري



محمد رجب البيومي

لأبي عبادة البحتري عند أدباء العربية مكانة رفيعة لا يتطلع إليها أبعد الناس أملاً في نباهة الذكر، واستفاضة الشهرة. فهو أحد الثلاثة الذين رُزقوا من الحظوة والذيوع ما جلجل صداه في كل زمان، على أن الوليد أعمقهم تأثيراً وأكثرهم أنصاراً، نظراً لديباجته الناصعة، وسلاسته المترقرقة، ووضوح معانيه وضوحاً يصل بها إلى أعماق القلوب بمجرد النظرة الأولى، ولا كذلك أبو تمام والمتنبي، فالأول مغرق في الغموض والالتواء، والثاني مولع بمخالفة أهواء الناس، وحسبك أن يقول أبو العلاء - وهو أبعد الناس عن مذهب الوليد «أبو تمام والمتنبي حكيمان وإنما الشاعر البحتري»! ولا أنكر أن قوماً فضلاء يجعلون المتنبي شاعر العربية الأكبر، ولهم دليلهم المقبول.

ولقد تناول شعره بالنقد والتحليل طائفة ممتازة من أرباب الأقلام الناضجة فقالوا فيه ما شاء لهم تفكيرهم واستنتاجهم فمن متعصب له كالآمدي، ومن متعصب عليه كالصولي، ومن متجرد عن الميول والأهواء كابن الأثير، ومهما يكن من شيء فقد خرج الأدب من هذا التطاحن المحمود بثروة كبيرة تعتز بها المكتبة العربية على مر الأحقاب؛ وإنَّ من الغريب أن يغفل هؤلاء جميعاً عن دراسة أخلاق البحتري دراسة تبرزه على حقيقته أمام الجمهور، اللهم إلا شذرات يسيرة في مختلف الأسفار لا تشبع نهمة راغب في البحث، آمل في

الوصول إلى نتيجة واضحة يفهم على ضوئها شعر البحتري كما يجب أن يكون الفهم والاستنتاج!

على أني آسف كل الأسف لهذه الحقيقة المؤلمة التي اهتديت إليها بعد بحث جهيد، والتي تصور لنا البحتري، لئيم المكر، وهذا يتجلى بوضوح تام في مختلف علاقاته بأقاربه وأهل بيته وهم أولى الناس بعطفه وإشفاقه، لو كان في قلب الوليد إثارة من عطف وإشفاق! ومن الشعراء من مدح وهجا، ولم يؤاخذه أحد بما صنع، لأنه كان معتدلاً لم يبلغ السفاهة في هجاء المآثر السابقة، ومن هذا المنزلق كان الوحيد في تدنيه!

ونظرة واحدة إلى ديوانه تُرِيك العجب العاجب من تلونه المريض، فهو يمدح الرجل ويذمه مرات عديدة لا لأنه يستحق المدح أو الذم مثلاً، فذلك مقبول، بل لأنه جاء له بالمال فمدحه ثم أبطأ قليلاً في سيبه فأقذع في هجوه، غير متذكر ما طوّق به جيده قبل ذلك، بل لقد وصل به التنكر والجحود إلى أن جعل شعره محلاً تجارياً يأخذ منه ما يلزمه إبَّان حاجته فهو - كما يقول صاحب الموشح - يمدح الإنسان بتحفة خالدة من رائع الشعر ثم يعرض له بعد تناسل الأيام أن يمدح محسناً آخر فيدفعه لؤمه إلى أن يعمد إلى شعره الذي قاله في الممدوح الأول، فيغير ما يحتاج إلى تغيير من الأسماء والألقاب ثم يسوق القصيدة برمتها إلى الممدوح الثاني، وهذه طريقة مقيتة وقع فيها المتنبي أيضاً فقد مدح أبا الفضل، وزير كافور الإخشيدي بقصيدة:

«بادٍ هواك صبرت أم لم تَصْبِرا»

وكان منها:

صُغْتَ السِّوار لأي كفٍّ بشّرتُ   بابن الفرات وأي عبد كبّرا

ولما لم يُثبه أبو الفضل عليها صرفها عنه، وتحول إلى ابن

العميد فمدحه بها بعد أن غيّر كلمة ابن الفرات بابن العميد ثم أردفها بزيادة يسيرة تتضمن جانباً من أوصاف ابن العميد[1]... وإذا كان المتنبي قد وقع في ذلك مرة واحدة فقد كان البحتري غارقاً في هذه العادة إلى أذنه، حتى أنه كرر هذه الجريمة الأدبية إحدى وعشرين مرة[2] وكأن الله عز وجل أراد أن يكشفه للناس على حالته، فبالرغم من تحفّظ ولده أبى الغوث عن الوقوع فيما يدل على ذلك حين جمع ديوان والده فقد ذكر له قصيدتين متشابهتين في أكثر الأبيات فأنت تقرأ اللامية التي مدح بها المتوكل على الله ومطلعها:

قفِ العيسَ قد أدْنى خُطاها كلالها — وسَلْ دارَ سُعدى إن شَفَاك سُؤالها

ثم تقرأ قصيدته التي مدح بها إبراهيم بن المدبر ومطلعها:

وقُوفُك في أطلالِهم وسؤالُها — يُريك غُروبَ الدمع كيف انهمالُها!

أقول: تقرأ هاتين القصيدتين فتجدهما متوافقتين لفظاً ومعنى في كثير من الأبيات ولك أن تستنتج من هذا حكمك على ضمير البحتري، وحرصه على ابتزاز الأموال بما تنكره مروءة الأخلاق.

ولتنظر أولاً إلى علاقته بالخلفاء لنعرف إلى أي مدى انحدر الوليد، فما صان عهداً ولا حفظ إلاً حتى مع المتوكل على الله ذلك الخليفة المعطاء الذي أدناه من مجلسه وأغرقه في طوفان من حبائه، واختاره نديماً على بساط الشراب إلى أن لقي حتفه، وهو في ندوته يجاذبه أطراف السمر مع الفتح بن خاقان، وحين حلت الكارثة قام الوزير الشجاع بما يفرضه عليه واجب الشهامة والرجولة ففاضت روحه قبل سيده، وفر البحتري إلى حمّام مهجور بقصر القاطول فاختبأ فيه، وبعد ذلك جاء يكذب على الناس فيقول في اختلاق ذميم:

أدافع عنه باليديْن ولم يكنْ — ليثني الأعادي أعزل الليل حاسره

ولو كان سيفي ساعة الفَتْك في يدي — درَى الفاتك العجلان كيف أساوره

مع أن البحتري لو كان صادقاً في قوله لصُرع لساعته كما صُرع الفتح بن خاقان شهيد المروءة والوفاء!

ونحن لا نبالغ في مؤاخذة البحتري على فراره هذا فلعلّه ممن لا يلقون بأيديهم إلى التهلكة، ولكننا نبالغ في مؤاخذته على هجائه المتوكل بعد مصرعه برغم ما غمره به من خير عميم. فقد قال في مدح المنتصر قاتل المتوكل العاق:

حججْنا البنيّة شُكْراً لما ... حَبانا به الله في المنتصر
تَلافَى البريّة من فتنة ... أظلهمّوا ليلَها المعتكر
ولما ادلهمّت دَياجيرُها ... تبلّج فيها مكانَ القمر
ولو كانَ غيرك لم تَنْتَهِض ... بتلك الخطوب ولم يقتدر
رَددت المظالم واسْترجَعتْ ... يداك الحقوقَ لمن قد قُهِر
وآل أبي طالب بَعدما ... أذيع بسِرْبِهمُو فانذَعر
وَنالت أياديهمو جفوةٌ ... تكاد السماءُ لها تنفطر
بقيتَ إمام الهدى للهدى ... تُجدد من نهجه ما اندثر

ومعلوم أن المتوكل هو الذي غالى في قهر آل أبي طالب!!

فهل يليق أولاً أن يمدح قاتله؟! وهل يليق ثانياً أن يعرّض بهجاء ولي نعمته الأول فيقول إن الفتنة أظلمت دياجيرها في عهده وأن الهدى قد اندثر على يده؟ لقد كان في وسعه أن يقتصر على المدح تقيّة أو غير تقيّة، أما أن يهجو صريحاً من مدحه بعشرات الأبيات بل مئاتها فذلك ما يشين.

على أن البحتري لم يلبث أن قلب للمنتصر - ولي نعمته الثاني - ظهر المِجَن، فهجاهُ هجاءً مراً بعد مقتله، ثم انقلب إلى الخليفة الجديد

المستعين بالله يتزلف إليه ويمدحه حتى يستنزف أموال خزائنه فهو يقول متظاهراً بالولاء والإخلاص:

لقد نُصر الإمامُ على الأعادي وأضحى الملك مَوطود العماد
أميرِ المؤمنين أسلمْ فَقِدْماً نَضَيْتَ الغي عنّا بالرشاد
تداركَ عدلُك الدنيا فقرّت وعمَّ نداك آفاق البلاد

ولقد هبّت في عهد المستعين بالله زعازع شديدة تنبئ بزوال دولته نظراً لقوة أنصار المعتز بالله غريمه الأول ومنافسه الألد فرأى البحتري أن يحتاط لنفسه فأرسل للمعتز في سجنه قصيدة تنبئ عن ولائه، وكان قد قالها قبل ذلك في حَبْس سعيد بن يوسف ولكنه كما قلنا - فيما تقدم - شاعر تجاري يتصرف في شعره كما شاء، ومما جاء في هذه القصيدة:

جُعلنا فداك، الدهرُ ليس بمُنفك من الحادث المشكوّ والنازل المشكي
وقد هذّبتك الحادثاتُ وإنما صَفَا الذهب الإبريز قَبْلَك بالسَّبك
عَلى أنه قد ضيم في حَبْسِكَ الهدى وأضحى بك الإسلام في قبضةِ الشرك
أما في نبي الله يُوسف أسوةٌ لمثلك محبوساً على الجور والإفك
أقامَ جميل الصّبر في السجن برهة فآلَ به الصبر الجميل إلى الملك

وكأني بالبحتري وقد خاف أن يعلم المستعين بالله نبأ هذه المراسلة فتقدّم إليه بقصيدة عصماء مُظهراً ولاءه ووفاءه قائلاً في ديباجة مشرقة وأسلوب سلس:

بقيتَ مُسلَّماً للمسلمينا وعشت خليفةً لله فينا
فقد أنْسَيتنَا بذلاً وعدلا أبوّتك الهداة الراشدينا
أرادَ الله أن تبقى مُعانا فقدّر أن تسمى مستعينا

إذا الخلفاءُ عَدُّوا يوم فَخْرٍ سَبَقتَ سراتهم سبقاً مبينا
وقَيْناك المَنون وإنْ حظًا لنَا في أن نوقيك المنونا

وبعد أن أمن على نفسه من ناحية المستعين أخذ يراسل المعتز بالله من جديد فهو يقول في مخاطبة غلامه نائل:

ألا هلْ يرجع العيشُ لنا مثلَ الذي كانا
وهلْ ترجع يا نائلُ بالمعتزّ دنيانا
عَدمت الجَسد المُلقى على كرسيِ سليمانا
فقد أصبح لِلَعْنَةِ نقلاه ويقلانا

والجسدُ المُلقى على كرسي سليمان هو المستعين بالله الذي قربه من مجلسه وغمره بنواله، ولما دارت الدوائر على المستعين وقُتل تحت جنح الظلام، أخذ البحتري يضحك لآماله، وسار من فوره إلى المعتز بالله معتمداً على ما كان بينهما من مراسلة خفية ثم مدحه بقصيدة طويلة عَرّج فيها على المستعين - ولي نعمته الثالث - فسلقه بلسان حاد، وألصق به جميع المثالب حتى جرده من إنسانيته فهو يقول في هجائه:

متى أحل الديّاكُ أن تُصطفى له عُرى التاج أو تُثْنَى عليه عصائبُه
وكيف ادّعى حق الخلافة غاصبٌ حَوى دُونه إرثَ النبي أقاربه
بكى المنبر الشرقيُّ إذ خَارَ فوقه على الناس ثورٌ قد تدلت غباغبه
ثقيلٌ على جنبِ الثّريد مُراقب لشخْصِ الخِوان يبتدي فيواثبه
إذا ما احتشَى من حاضرِ الزّاد لم يبل أضاءَ شهابُ الملك أم كلّ ثاقبه
تخطّى إلى الأمرِ الّذي ليس أهله فطوراً يُنازيه وطوراً يشاغبه
رمَى بالقضيب عنوةً وهو صاغر وعُرِّي من بُرد النّبي مناكبه

وقد سرّني أن قيل وُجّه مسرعاً   إلى الشرق تُحدَى سُفْنه وركائبه
إلى دَسكر خلف الدجاج ولم تكنْ   لتنشَب إلا في الدجاج مخالبه

ثم أخذ يكرر هجاءه ثانية وثالثة ورابعة للمستعين وما ذاك إلا ليحوز قبول المعتز بالله!

ولقد كان مصيره مصير من سبقه من الخلفاء في هذا العهد الأحمر الذي فاضت فيه دجلة بدماء الخلفاء، حتى كأن تعيين الخليفة كان حكماً عليه بالإعدام، فهو ينتظر تنفيذه بالليل، فإذا أخطأه ترقبه بالنهار؟!

ولعمري أي خطأ شنيع وقع فيه المعتصم حين اصطفى هذه الشرذمة السافلة من غوغاء الأتراك ليدفع بها سلاطة الفرس على قلة شرهم، فكان كالمستجير من الرمضاء بالنار، وعسى أن تحبوا شيئاً وهو شر لكم!

وما إن عرف البحتري مصرع المعتز حتى توجه كعادته إلى غريمه الجديد، يمدحه ويستدر عطفه، وما في ذلك عيب، ولكن العيب كل العيب في تعريضه الشنيع بهجاء المعتز، ولي نعمته الرابع - محاولاً أن يشفي بذلك غلة الممدوح، ولو طال أمد البحتري لوجدناه يحرص على تمثيل هذا المنظر القبيح مع من يتعاقب على الدول من ملوك وخلفاء.

وليت شعري كيف عمي الخلفاء عن تلاعب البحتري بهم هذا التلاعب المقيت، ولكنه الحظ الذي ستر مثالبه، فجعل كل خليفة يبتسم له ناسياً ما ارتكبه في حق زميله السابق من غدر وعقوق، ولقد كان أبو تمام أولى بهذه الخطوة لدى الخلفاء، لما نعرفه من نبل أخلاقه، وكرم خلاله، إلا أن السعادة التي احتضنت البحتري قد ناصبت حبيباً العداء!

فقد مدح المعتصم بقصيدتين رائعتين ثم رجع ولم يظفر بطائل رغم شفاعة أحمد بن أبي دؤاد!!

والحظ يُقسم عاشَ بشرٌ ما اشتكى بصراً وعُمّر أكْمَهاً بشارُ!

على أن له مع أحمد بن الخصيب موقفاً كمواقفه مع الخلفاء سواء بسواء، قال صاحب الموشح "حدثني أحمد بن أبي طاهر فقال: ما رأيت أقل وفاءً من البحتري ولا أسقط رأيته قائماً ينشد أحمد بن الخصيب مدحاً له فيه، فحلف عليه ليجلس، ثم وصله واسترضى له المنتصر وكان غاضباً عليه، وأخذ له منه مالاً فدفعه إليه، ولما نكب المستعين أحمد بن الخصيب بعد كرمه هذا رأيت البحتري ينشد:

لابن الخصيب الويلُ كيف انْبرى بإفكه المُردى وأبطالِهِ
قد أسخط الله بإعزازه الدّ نيا وأرضاها بإذلاله
يا ناصرَ الدين انتصرْ مو شكا من كائد الدين ومغتاله
فهو حلالُ الدّم والمالِ إنْ نظرت في سائر أحواله
والرأيُ كل الرأي في قَتله بالسيف واستصفاء أمواله

ثم قال ابن طاهر كأنه فقيه يفتي الخلفاء في قتل الناس! نزحه الله.

هذه علاقة البحتري المخزية مع أولياء نعمته، ولقد كان في حاجة إلى من يذكره بقصة صعصعة بن غالب حين بلغه موت الوليد بن عبدالملك، فقال: أخزاه الله! لقد سبّني مرة أمام حشمه وخَوَله، وكان والده غالب حاضراً فقال: يا بني لقد رفعت من ذكر الوليد إذ ذكرت سلطانه عليك، وخفضت من شأنك إذ نبهتنا إلى منزلتك لدى الخليفة وأنت سيد قومك، فلا تفضح نفسك بهجاء رؤسائك أمام الناس!!

وأكرر أن طبيعة العصر كانت تقتضي النفاق طبعاً، فمن الشعراء من

مدح وتزلّف ولكنها لم تكن تقتضي هجو صاحب الفضل السابق، وقد تحاشاه ذو الكرامة من المادحين.

وقد كان البحتري على رغم ثروته الطائلة يُضيّق على نفسه فلا يلبس سوى الخزّ الرخيص ولا يأكل غير ما يقوم بحاجته الضرورية، وطبيعي أن يُعامل أهله بهذه الكزازة الشحيحة، قال الحكم بن يحيى: «كان للبحتري أخ وغلام معه في داره فكان يقتلهما جوعاً فإذا بلغ منهما الألم مبلغه أتياه يبكيان فيرمي إليهما بثمن أقواتهما مضيقاً مقتّراً ويقول: كُلاً، أجاع الله أكبادكما وأطال إجهادكما»(3) وكان يأخذ أضيافه بنوع من القسوة لا ينبغي أن يصدر عن شاعر مرهف الإحساس رقيق الشعور، قال أبو مسلم محمد بن الأصفهاني الكاتب "دخلت على البحتري يوماً فحبسني عنده ودعا بطعام له فامتنعت من أكله وعنده شيخٌ شامي لا أعرفه فدعاه فتقدم وأكل معه أكلاً عنيفاً فغاظه ذلك، والتفت إليّ قائلاً: أتعرف هذا الشيخ؟ فقلت: لا، فقال: هذا رجلٌ من بني الهجيم الذين يقول فيهم الشاعر:

وبنُو الهـجين قـبـيلةٌ مـنبـوذه   حُـمـر اللّحى مـتـشـابهـو الألوان

لو يَسمعون بأكلة أو شربة   بعمان أصبح جمعهم بعمان

قال: فجعل الشيخ يشتمه ونحن نضحك»(4).

على أن غرام الوليد بالمال كان خيراً وبركة على شعره، إذ فتح له أبواباً من القول ضاعفت إنتاجه، فقد كان لا يرى عند خليفة أو رئيس سيفاً أو فرساً أو خاتماً أو قلماً إلا وصفه وصفاً بارعاً ثم استهداه منه، فإذا تمّ له ما أراد اخذه فباعه، وأضاف ثمنه إلى خزينته، والواقع أن هذا استجداء غير مشرف، لأن الهدية لاتباع إلا إذا اضطر إلى البيع فقير ضاقت منافذ الرزق عليه، ورأى في ثمنها ما يمسك رمقه! وهذا غير البحتري صاحب العقار والضياع.

وقد نشأ البحتري في عصرٍ تفاخر فيه المترفون باقتناء الجواري والغلمان، باذلين في ذلك أنفس ما يملكون من ذخر وعتاد، فكان الوليد لايفتأ يستهدي من يروقه من المُرد الحسان في أسلوب جميل يجعل سامعه يُمنح الهدية في سرعة واغتباط، وهل تجد أرق من قوله في استهداء غلام يدعى ميخائيل:

فإن تُهد ميخائيل تَبعث بتُحفة ... تقضّى لها العُتْبى ويغتفر الوزر
غـريرٌ تراءاه العيـون كأنما ... أضاءَ لها في عقب داجية فجرُ
ولو يُجلتى في بضع عشرة ليلة ... من الشهر ما شكّ امرؤ أنه البدر
إذا انصرفتْ يوماً بعطفيه لفتةٌ ... أو اعترضتْ من لحظة نظرة شزر
رأيتَ هوى قلب بَطيئاً نزوعه ... وحاجةَ نفس ليس عن مثلها صبر
تجاوزْ لنا فيه فإنك واجد ... به ثمناً يغليه في مدحك الشعر
وألطفُ منه في الفؤاد محلة ... ثناء تبقّيه القصائد أو شكر

وإذا كان البحتري قد هام بميخائيل لأنه وضيء الوجه حسن الصورة، فليت شعري بم نعلل هيامه بنسيم؟ وقد كان رُومياً دميم الصورة كريه الرائحة! ألأنه وجد هذه الصفات تجعل صاحبه يفرّط فيه بسهولة، فكان يستهدي ويبيعه. ثم يستهديه ويبيعه، فهو إذاً شرك "محكم" يصيد به النقود، وملهم يقدح شاعريته، فيصفه بما ليس فيه، ويُبالغ في التشوق إلى لقائه مبالغة تستهوي الأفئدة كأن يقول:

دعَا عَبْرتي تجري على الجور والقصد ... أظنّ نسيماً قارف الهجر من بعدي
خلاً ناظري من طيْفه بعد شخصه ... فياعجباً للدهر فقداً على فقد
خليلي هل من نظرة توصلانها ... إلى وَجنات ينتسبْن إلى الورد
وقدٌّ يكادُ القلب ينقدّ دونه ... إلا اهتزّ في قرب من العين أو بعد

فلو تمكن الشكوى لخـبّـرك البكا حقيقة ما عندي وإن حلّ ما عندي
غَـصَـبْـتُك ممزوجاً بنفسي ولا أرى لهم زاجراً يُنهي ولا حاكماً يعـدي
أبا الفضل في تسع وتسعين نعجة غنى لك عن ظَبْيٍ بساحتنا فرد

ومهما يكن من شيء فلقد مات نسيم في ميعة صباه، وارتاح الناس منه ومن المشوق!

على أن البحتري كان يغيّر في سبيل المال مذهبه واعتقاده فهو لا يثبت على قول واحد، فإذا مدح مُعْتزلياً كان معه، أو سُنّياً جاراه في رأيه، قال إبراهيم بن عبدالله الكبجي:

قلت للبحتري ويحك! إنك في قصيدتك "أأفاق صبّ من هوى فأفيقا قلت ما قلت، فهلْ صرت معتزلياً قدرياً؟ فقال: كان هذا ديني في أيام الواثق ثم نزعتُ عنه في أيام المتوكل! فقلت له: هذا دين سوء يدور مع الدولِ[5]

وإذاً فالوليد لا يهتم بغير المال، مهما غير رأيه واستجدى أصحابه، وعنف أضيافه، وقتّر على نفسه وأهله كما تقدم في صدر هذا المقال، وذلك كثير!!

بقي أن نتحدث عن علاقة الوليد بزملائه الشعراء، وهي في جملتها غير مرضية، فقد نشأ في عهد نبغ فيه المُعلَمون من أبطال الشعر وقادته، فكانوا يتراكضون في ميدان فسيح، فمن حاز قصب السبق كانت له الشهرة المستفيضة، والصيت الذائع، وهذا تنافس شاق ترك في نفس الوليد أثره الواضح، فأبو تمام مثلاً كان لا يستحق منه غير المدح الجزيل، فقد أخذ بيديه في بادئ أمره، وقرّظه للعامة والخاصة

وواصل تعريفه بالناس ولولاه ما أكل الخبز، - كما يعترف بذلك البحتري - ولكنه لم يرع له هذا الجميل، فهاجمه بعد موته، وقال لولده أبي الغوث «إنه ما مات حتى أصفى من الشعر، وقد سألت ابن الأعرابي عنه فقال: إن كان شعره شعراً فجميع ما قالته العرب باطل» بعد أن كان يقول في حياته:

«إن نسيمي يركد عند هوائه، وأرضي تنخفض عند سمائه».

ونود هنا أن نلفت الأنظار إلى قصة روتها كتب الأدب عند مبدأ تعرفه بأبي تمام، وخلاصتها أن البحتري قد مدح أبا سعيد محمد بن يوسف بقصيدة:

أأفاقَ صبٌّ مِن هوى فأفيقا؟ أم خان عهداً أم أطاع شفيقا

وكان أبو تمام حاضراً فنسبها إلى نفسه، وصدَّق جميع من في المجلس، فجعل البحتري يقسم بالله أنها له، إلى أن استحيا أبو تمام، فقال: الشعر لك يا بني ولكني ظننت أنك تهاونت موضعي فأقدمت على الإنشاد بحضرتي تريد بذلك مضاهاتي.

ونحن نقول إنها قصة مكذوبة نجلّ أبا تمام أن يصدر عنه ما ذُكر بها، سواء رواها البحتري أم سواه، لأن حبيباً كان ذا مذهب مشهور في القول حتى إنك لتعرف قصيدته من أول بيت تسمعه، فلو أنه ادّعى ذلك ما صدقه أحد في دعواه، لخلوّها من بيت واحد تشمّ منه رائحته ولاسيما وجميع من في المجلس يعرفون جيداً من هو أبو تمام! وإلى أي حد ينزع.

أما ابن الرومي فقد جرّ على البحتري من البلاء ما أقلق باله وأزعج خاطره، ذلك لأنه كان مولعاً بهجاء من يعرف ومن لا يعرف من الناس، فخاف الوليد على نفسه منه، وطلب من سعيد بن الحسن الناجم أن يجمع بينهما في مجلس، وما أن تم حتى نشأت بينهما صداقة

وليدة، ولكن البحتري عاد فهجّن شعر صاحبه على ملأ من الناس، وما أن شاع ذلك حتى انفجر ابن الرومي كالبركان الهائج يقذف الحمم على رأس الوليد، فهجاه مرات عديدة، ولم ينس أن يتعرض إلى شعره فيبين رأيه فيه بوضوح حين يقول:

قُبْحاً لأشياء يأتي البحتري بها من شعره الغثّ بعد الكد والتعب
عبْد يغير على الموتى فيتسلبهم حرّ الكلام بجيش غير ذي لجب
وقد يجيء بخلطٍ فالنحاس له وللأوائل ما فيه من ذهب
يعيبُ شعري ومازالتْ بصيرتُه عمياء عن كل نور ساطع اللهب
الحظّ أعمى ولولا ذاك لم نره للبحتري بلا عقل ولا أدب

إلى آخر ما قال.

وقد ارتاعَ البحتري لهجاء ابن الرومي، لأنه يعرف جيداً أنه شاعر مسموع القول، وأنه لا يستطيع أن يباريه في الهجاء إذ رد عليه، فعمل على أن يسترضيه، وبعث له بهدية مالية، وقال إنها للود لا للخوف من الهجاء، وكذب في ذلك، لأن البحتري لم يُهادِ أحداً شاعراً كان أو غير شاعر، ولكنه وجد نفسه أمام بركان بدأت نيرانه تشتعل، وسيقول الناس لِمَ لَمْ ترد عليه، فيضطر إلى قول سيعقبه الرد الأوجع. لاسيما وابن الرومي يعرف من أخلاق البحتري ما يمده بالوقود الملتهب، فما أن يبدأ القول حتى يتفجر الهجاء إلى مائة بيت أو أكثر، وحتى يتناقله الناس، لذلك طوى البحتري صدره على غيظ كظيم، ووازن بين موقفين، فرأى السكوت أسلم.

ولا كذلك كان شأنه مع علي بن الجهم، إذ هجاه بدون ذنب جناه، وقد ورد على المتوكل من البادية، فأعجب بخشونته وبسط له جناح عطفه، ومازال به حتى دمث طبعه، ورقّت معانيه فأتى في شعره بما

يطيب ويروق، ولكن البحتري لم يُطقْ أن يرى شاعراً يستهجن الخليفة شعره، فتصدى لهجائه بما يدل على تسفُّل منحط، إذ رماه بانحدار خلقي بالغ في وصفه، حيث توجه بكلام جارح إلى ما تحت ثيابه، وكان الأولى ألا يزل هذه الزلة النكراء، ولو فعلها مع ابن الرومي ما بقي ليلة واحدة في بغداد، لأن الهجاء الأكبر سيدفع به إلى أوخم مستنقع، ولكن ابن الجهم لم يألف أن يهجو، ولم يكن هذا الغرض مما يروقه، فتصاغر واستكان!

وسُيفاجأ القارئ بغريبة من غرائب البحتري تعجب لها كيف صدرت عنه، ذلك أنه قضى شطراً من حياته يتغزّل في علوة الحلبية، وقد قال فيها من رقيق الشعر ما دار على الألسنة في إعجاب وتقدير كمثل قوله:

أيا قمر التّمام أعنتَ ظلماً علي تطاول الليل التمام
أمَا وفتور طرفك حين أبقى تقلبه فتوراً في عظامي
لقد غادرتَ بي كلفاً أعنّى به وشغلتني عما أمامي

وقوله:

ألامُ على هواكِ وليْس عدلاً إذا أحْبَبْتُ مثلك أن ألاما
تنَاءتْ دار عُلوة بعد قرب فهلْ ركبٌ يبلغها السلاما
وجدَّد طيفُها عُتْباً علينا فما يَعتادُنا إلا لماما

ولكنه بعد ذلك هجاها بفحش لا يُقال إلا في متهتكة هلوك! أفيعقل أن تصير الحبيبة العزيزة إلى هذا المصير، قد تكون فارقته، وجفت لقاءه، فعليه إذاً أن يعتصم بالسكوت، ولا يجعل من مكان طهور حانة، لقد كان ذو الرمة البدوي الجاف أنبل منه وأكرم، فقد جفته مي، وصدّت صدود العازفة، فشكا الصد متحرقاً، ثم افتعلت شاعرة

مغرضة أبياتاً في هجاء مي نسبت إليه، فما جاءه النبأ، حتى صرخ، وأخذ يذيع أنه بريء بريء، ورأى في نسبة الهجاء إليه سبّة نكراء! فما بال البحتري لا يرعى عهداً لمن ملكت قلبه، وقوله بها ردحاً من الزمان! وإذا لم يصُن زمام معشوقته فلن يصون زمام أحد.

وإذا كان أمر البحتري مع علوة الحبيبة الأثيرة عجيباً، فإذاً أمره مع القائد الباسل أبي القاسم بن حميد الطوسي أعجب وأغرب، فالقائد ممدوح البحتري نال عطاءه الجزيل حتى أغرقه، وقد امتحن بفقد كريمته، وأعز الناس على نفسه، وجاء المعزُّون يلتمسون سلوته فيما يُبدون من تأسف ضارع، وكان البحتري حريصاً على أن، يبلغ الحظوة من نفس صاحبه، ولكنه أصيب بنوع من عمى الإحساس لا أدري كيف وقع فيه! لقد عرف أن التي ماتت لم تكن تستطيع أن تشهد مشاهد الحرب، وأن تؤدي ضريبة الفتوة كما يقوم بها والدها المتاع، وإذاً فليشن الحرب الهجائية عليها، وعلى النساء جميعاً، ويتتبع خطوات التاريخ ليرصد من أحداثه ما يدل على امتهان المرأة، فهي التي خاف العار منها الجاهليون فسارعوا إلى وأدها، وهي التي أخجلت المهلهل حين اضطر إلى زواجها بمن لا يصل إلى مقامه، ويعقوب قد حزن على يوسف ولو فقد أنثى لما جزع عليها، وشعيب قد استأجر موسى لأن ابنتيه لا تنفعانه في شيء، يقول البحتري:

ولعمري ما العجزُ عنديَ إلاّ ... أن تَبيت الرجال تبكي النساء

أبتُلي مَن لا ينازل بالسيف ... مُشيحاً ولا يهز اللواء

والفَتَى من يَرى القبور لما ... طافَ به من بناته أكفاء

قد ولَدْن من الأعداء قدْ مَا و ... رَثْن التلادَ الأقاهيَ البعداء

لم يئِدْ كُثْرهُنّ قيس تميم ... عيلةً بل حميةً وإباء

وتغشّى مهلهلَ الذُّل فيهنّ ... وقد أعطِي الأديمَ حباء

وعلى غيـرهنّ أحـزَن يعقـو ... بُ وقـد جـاءَهُ بنوه عـشـاء
وشُعَيْبٌ من أجلهن رأى الوحد ... ة ضَعْفاً فاستأجر الأنبياء
واستندل الشيطان آدم في ... الجنّة لما أغـرى بـه حـوّاءَ

فماذا يقول القارئ في هذه التعزية النكراء، إن الشاعر المريض الذوق قد هجا كل امرأة في الحياة، هجا ابنة الفقيد وهجا أمه وأخواته وذوات قرباه! وكأني بنظرات الاستنكار قد أحاطت به من كل سامع، ولقد يُعذر القائد لو طرده من مجلسه مدحوراً، ولكنه اعتصم بالمروءة فأغضى.

هذه قراءة سريعة في ديوان البحتري، أؤكد بعدها أن العصر المتقلب كان بعض أسباب هذا التلوّن، ولكني أؤكد مع ذلك أن شعراء كثيرين لم يندفعوا إلى هجاء من سبقوا إليه بالمدائح، وعصمتهم أخلاقهم أن ينحدروا إلى هذا الدرك، أما البحتري فلم يكن من هؤلاء، بل كان وصولياً هتّافاً يسلك إلى المال كل سبيل، ومن هنا كثرت زلاّته الخلقية، وهي عثرات لا تُقال!

الهوامش

1) وفيات الأعيان لابن خلكان.
2) الموشح للمرزباني ص 366 ط محب الدين بن الخطيب.
3) الأغاني جـ 7.
4) مقدمة الديوان - ط هندي.
5) الموشح ص 341.





أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية



حسن المودن

1 - أصدر فريق البحث في البلاغة والحجاج بكلية آداب منوبة بتونس سنة 1998 مؤلَّفاً تحت عنوان: «**أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم**»(*). تحت إشراف الأستاذ حمادي صمود.

وهو مؤلَّف يتألف من مقدمة للأستاذ عبدالقادر المهيري ومن ستة بحوث طويلة ومعمقة لفريق من الباحثين الجامعيين وعلى رأسهم الأستاذ حمادي صمود. وهي بحوث تعرض، وبعضها يناقش أيضاً، أهم نظريات الحجاج في التراث الغربي من الإغريق إلى اليوم. وكما جاء في مقدمة الأستاذ المهيري، يمكن اعتبار هذا العرض في حد ذاته عملاً هاماً لما اقتضاه من إعادة قراءة متأنية لمصنفات أساسية تساعد على رسم الإطار الذي ينبغي أن يراعى في إعادة قراءة التراث البلاغي، ولما اقتضاه من عودة أحياناً إلي التراث الإغريقي والفلسفي عامة التي لا توجد هذه المصنفات بمعزل عنه.

2 - تتصدر هذه البحوث «**مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح**» **للأستاذ حمادي صمود**، القصد منها التأكيد على أهمية التدقيق الاصطلاحي لما له من دور كبير في تبيين الفرق بين التراث الغربي والتراث العربي.

ينطلق الباحث من أن الحقل المعنوي لكلمة **Rhétorique** غير مطابق في الأعم، للحقل الذي تبنيه كلمة «**بلاغة**» في السنن

العربيـة، ولهذا أبقى التراجمة على المصطلح في لغتـه الأصلية فقالوا «**ريطوريقا**»، وسماها الفلاسفة الذين ترجموا أرسطو بـ«**خطابة**».

وينتهي إلى أن البلاغـة العربيـة تختلف عن الخطابة الإغـريقيـة والأرسطية بخاصة اختلافاً ظاهراً، فهي لم تنشأ نشأة فلسفية منطقية، ولم تكن تهتم بصورة الخطاب وشكله وما يتـوفر فيـه من طرق القول وأساليب التعبير. فالبلاغة العربية ظهرت تباشيرها في أحضان الشعر، والشعر وقعه من إيقاعه وفضله من هيئة القول فيه. ومباحث الإعجاز اهتمت هي الأخرى بشكل القرآن، وهيأته، وتصاريف كلامه، ولم تنتبه إلى أن الإعـجـاز قـد يأتي من الحجج والسيـاسـة التي ينتـهـجـهـا في ترتيبها، لتتضافر مع الشكل والهيأة ليبلغ النص من سامعه قصده.

لقد كانت البلاغة العربية منذ نشأتها، منحسرة ضيقة مهتمة من الخطاب بمظهره اللغوي وبمحسنات وطرق القول. أما الخطابة الأرسطية فـقـد كـانت بلاغـة عـامـة، مع الإشارة إلى أنهـا هي الأخـرى سـتـعـرف انحساراً منذ وقت مبكر، وسيدوم هذا الانحسار زمناً طويلاً وفي القرن العشرين ستظهر تيارات اهتمت بالحجاج في مختلف اتجاهاته.

لا يخفى أن هذا التدقيق الاصطلاحي شديد الأهمية في البحث العلمي، خاصة إذا كان يروم إبراز الاختلافات والفروق بين مصطلحات تنتمي لسياقات تاريخية وسوسيوثقافية مختلفة.

لكن ما يثير في مقدمة الأستاذ صمود أنها تتجه إلى الإعلاء من شأن التراث الغربي، القديم منه والحديث، وتعتبر مصطلح الخطابة أو ريطوريقـا أوسع وأهم من مـصطلح بلاغـة عند العرب القدامى، لأن الأول يشـمل الحجاج ويستند إلى خلفيـة فلسفيـة منطقيـة، من دون أن يهمل الاهتمام بشكل الخطاب، في حين تأتي بلاغـة العرب خاليـة من الحجاج، بلاغة شكلية تستند في أغلبها إلى الشعر والبديع.

وليست الغاية أن ندعي للعرب ما ليس لهم، وقد لا نختلف مع الباحث في دعواه، لكن يبدو أن المقارنة بين هذين المصطلحين لا تنصف التراث العربي، وهي تغري بالإقبال على التراث الغربي والبحث فيه أكثر مما تغري بالبحث في التراث العربي في هذا الموضوع. والأستاذ حمادي صمود من الباحثين العرب المعاصرين الذين وضعوا بحوثاً أكاديمية في التراث البلاغي العربي، وهذا مما يزيد من قوة دعواه ومن صدقية تدقيقه الاصطلاحي.

يمكن اعتبار دعوى هذه المقدمة ملائمة، فالمؤلَّف عرض للتراث البلاغي الغربي لا العربي، ومن الطبيعي أن يبرز خصائص ومحاسن موضوعه، لكن ما يبقى مثيراً للنقاش، في هذه المقدمة، هو وضع التراث البلاغي العربي في مرتبة أدنى من تلك التي يحتلها التراث البلاغي الغربي.

ماذا لو جربنا الدعوى المناقضة، فنقول إن العرب لم يعرفوا الحجاج في معناه الإغريقي، ولكنهم دشنوا مباحث في نوع آخر من الحجاج يستند إلى الشعر والبديع. ويبدو اليوم - مادام هذا المؤلَّف يشمل اليوم تبعاً لعنوانه - أن ما يمكن تسميته بالحجاج الشعري هو المبحث الذي يغري بالبحث، وخاصة عند الغربيين أنفسهم. وعادت أسئلة كان الظن أنها قُبرت مع السفسطائيين لتطرح من جديد: ماذا عن هذا الحجاج الشعري الذي يضع الشعري لا في مرتبة ثانوية كما هو الحال في الخطابة الأرسطية، بل يجعله هو المركز والمحور؟ ماذا عن هذا الحجاج الذي يعتمد على المقومات الصوتية الموسيقية والاستعارية التخييلية؟

ليست الغاية من هذه الأسئلة أن نقلل من شأن التراث البلاغي العربي، فلا يمكن للدرس البلاغي العربي المعاصر أن يكون من دون استيعاب وتمثل تراث الغير. ولا غايتنا التقليل من قيمة هذا المؤلف

الذي شاركت في تأليفه أسماء قدمت أعمالاً مهمة في التراث البلاغي العربي الإسلامي، وتضمنت بعض أبحاثه إشارات قوية تغري بالبحث في تراثنا البلاغي. ولكن يبدو حكم الأستاذ حمادي صمود على البلاغة العربية بأنها شكلانية على الأعم حكماً قاسياً، وخاصة عندما نستحضر بعض أقطاب البلاغة العربية من مثل الجاحظ والعسكري وعبدالقاهر الجرجاني والسكاكي والقرطاجني. ويمكن القول إن هذا الأخير يقدم في مؤلفه البلاغي المشهور مقارنة أكثر اعتدالاً من التراث الإغريقي والتراث العربي، ويسجل القيمة التي كانت للشعر في الحجاج والإقناع عند العرب.

وليست الغاية أن نعلي من شأن الحجاج الشعري العربي على حساب الحجاج الخطابي الأرسطي، بل نريد أن نقول إننا بحاجة ماسة إلى مؤلف يحاول أن يحيط بمفهوم الحجاج عند الغربيين، لكننا أيضاً بحاجة إلى بحث يساعدنا على أن نفهم هذه العلاقة التي كانت بين الشعر والحجاج عند البلاغيين العرب القدامى.

3 - بعد مقدمة الأستاذ صمود، يأتي البحث الأول للأستاذ **هشام الريفي** تحت عنوان «**الحجاج عند أرسطو**»، وهو بحث طويل يعتبره صاحبه جزءاً من بحث في نظرية الحجاج عند أرسطو.

يوضح الباحث في البداية أن دراسة الحجاج عند الإغريق قد تنزّلت في إطار ما كان بين **الفلاسفة والسفسطائيين** من صراع حول صناعة القول ومبادئه ووظائفه. وهو صراع بدأه أفلاطون وتبعه فيه أرسطو وواصله ديكارت في العصور الحديثة.

وضع **أفلاطون** مشروعاً في صناعة خطابة تروق للرموز، لأنها متعلقة بقيم الحق والخير التي تعتبر في تصوره قيماً أساسية لبناء الإنسان. فمشروعه ليس سفسطائياً، لأنه يجعل الحجاج صادراً عن

الحقيقة، لا عن المحتمل والظن والمشهورات، وقاصداً إلى الفضيلة لا إلى تحقيق المآرب بسلطة القول.

يناقش الأستاذ الريفي مشروع أفلاطون، فيتساءل: أليس في حرص أفلاطون على بناء خطابة تروق للرموز قتل لخطابة لا نقول إنها تروق للبشر بل نقول إن البشر يحتاجون إليها؟

أهمية أرسطو، في نظر الباحث، أنه وضع نظرية في الحجاج في أعطافها محاربة للسفسطائيين، ولكن فيها أيضاً خروج عن النظرية الأفلاطونية في الحجاج. فقد تنزّلت دراسة الحجاج عند أرسطو في مشروع دراسة الاستدلال واستعراض قواعده المنتجة في أجناس الأقاويل الجامعة التي تستعمل في فضاءات حياة الإنسان المختلفة. وبذلك جاء التناول الأرسطي تناولاً منطقياً بالأساس، من دون أن يلغي الروافد النفسية الاجتماعية والأخلاقية والسياسية.

لقد ناقش أرسطو أفلاطون والسفسطائيين وحاول أن يتجاوزهما معاً، فهو قد فتح باباً جديداً في البحث يتمثل في دراسة آليات المغالطة في الحجاج السفسطائي، ولكنه في الوقت نفسه يرفض موقف أفلاطون، ويعتبر الظن والمشهورات مما يضطر الفيلسوف إلى اعتماده في البحث الفكري. وعلى عكس أفلاطون، يفصل أرسطو بين الخطابة والجدل، ويقترح نمطين حجاجيين: الحجاج الجدلي والحجاج الخطبي، بينهما وجوه اتفاق ووجوه اختلاف. وفي ربط الممارسة الخطبية بالقيم يلتقي أرسطو بأفلاطون، غير أن قيم أرسطو اجتماعية بالأساس وقيم أفلاطون فكرية بالأساس.

وما يميز مشروع أرسطو، في نظر الباحث، أنه لا يرفض السفسطة كل الرفض كما هو الحال عند أفلاطون، فعندما يهتم بالتصديقات غير الصناعية نجد الممارسة السفسطائية تنسرب إلى

قلعته التي حاول تحصينها من هذه الممارسة. ويرى الباحث أن الشراح من الفلاسفة العرب لو اهتموا بوضع هذه التصديقات غير الصناعية في الخطابة العربية ووجوه استغلالها من طرف خطبائنا لكان ذلك مما أسهم في جعل النص الأرسطي أكثر حضوراً في تراثنا.

وجملة القول إن بحث الأستاذ هشام الريفي هو، على حد تعبير الأستاذ المهيري، بحث طويل وطريف، يستعرض التراث الإغريقي برؤية نافذة ناقدة، ويناقش شروحات الشراح من فلاسفة العرب، ويقوِّم دراسات الدارسين الغربيين القدامى والمحدثين. فما يثير في هذا البحث قدرته على العرض والمقارنة والنقد وإبداء آراء وتأويلات شخصية في قضايا أساسية هي موضوع خلاف بين الدارسين.

4 - بعد بحث الأستاذ الريفي، يقدم الأستاذ **عبدالله صولة** عرضاً لكتاب **ش. بيرلمان ول. أ. تيتيكاه: «مصنف في الحجاج - الخطابة الجديدة»**. وهو مصنف حديث ظهر سنة 1958 «ويعتمد الباحث على طبعة 1992»، لعب دوراً كبيراً في التحول الذي عرفته الدراسات البلاغية الغربية الحديثة، لأنه أعاد الاعتبار لقسم في البلاغة لقي الإهمال قروناً عديدة عند الغربيين، وليس هذا القسم إلا الحجاج. وفوق كل ذلك، عمل هذا المصنف على إعادة تحديد مفهوم الحجاج وتحديد أطره ومنطلقاته وتقنياته.

أهم غاية يرمي إليها هذا الكتاب، حسب الباحث، هي إخراج **الحجاج** من دائرة **الخطابة والجدل**، فقد عمل صاحبا المصنف، من ناحية أولى، على تخليص الحجاج من التهمة اللاصقة بأصل نسبه، أي الخطابة، وهي تهمة المغالطة والمناورة والتلاعب بالعواطف والعقول. وعمل، من ناحية ثانية، على تخليص الحجاج من صرامة الاستدلال الذي يجعل المخاطب في وضع ضرورة وخضوع واستلاب. فالحجاج

عندهما معقولية وحرية، وهو حوار من أجل حصول الوفاق بين الأطراف المتحاورة، وهو عكس العنف بكل مظاهره.

وجملة القول إن فضل هذا المصنف هو في تخليصه الحجاج من ربقة المنطق، مقرباً إياه من مجالات استخدام اللغة، وفضله أيضاً في منحه الخطابة بعداً عقلياً يحفظها من الالتباس بالسفسطة والمناورة والمغالطة. فالأمر يتعلق بمشروع «خطابة جديدة» تهدف إلى التأثير في الجماهير وتغيير أوضاعها الذهنية لكن على أسس معقولة ومقبولة.

ما يسجله الأستاذ عبدالله صولة على هذا المشروع أنه يمزج بين الخطابة والجدل الأرسطيين في سبيل بناء خطابة جديدة على مفاهيم هي، على تعبير الباحث، مكمن القوة والضعف في الوقت نفسه، والمقصود مفهوم الحقيقة والمعقول والمبرر في عملية الإقناع. ويضيف أن الأمر يتعلق بنظرية تركز على جانب الظفر بالحجة أو مصادر الأدلة أكثر مما تهتم بجمالية العرض اللغوي، أي الأسلوب.

وأهمية هذه الملاحظات التي سجلها الأستاذ صولة على هذا المشروع تزداد عندما نستحضر أطروحته الجامعية التي نشرها سنة 2001 تحت عنوان: «الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية» (منشورات كلية آداب منوبة). فهو قد استفاد من الدراسات الحجاجية الحديثة، لكنه استطاع من خلال دراسته التطبيقية للقرآن أن يتجاوز الثنائية الضدية التي تحكم البلاغة الغربية، أي الفصل بين بلاغة الحجاج وبلاغة الأسلوب. وبعبارة أخرى، استطاع أن يبين أن الحجاج والأسلوب مترابطان في القرآن، فالأسلوب حجاجي والحجاج يحمله الأسلوب.

5 - تحت عنوان: «**نظرية الحجاج في اللغة**»، يقدم **الأستاذ شكري المبخوت** التيار التداولي المعاصر الذي أسسه **أ. دكرو وج. ك. أنسكومبر**. وتعود أهمية هذا التيار، في نظر الباحث، إلى أنه من جهة

أولى يرفض التصور القائم على الفصل بين الدلالة - وموضوعها معنى الجملة - والتداولية - وموضوعها استعمال الجملة في المقام -. وأنه يسعى من جهة ثانية إلى سبر كل ما له صلة داخل أبنية اللغة بالاستعمال البلاغي المحتمل.

إن مجال البحث الذي دشنه هذا التيار هو الجزء التداولي المدمج في الدلالة، وبالتالي فموضوع البحث هو بيان الدلالة التداولية - لا الدلالة الخبرية الوصفية - المسجلة في أبنية اللغة، وتوضيح شروط استعمالها الممكن. فالتداولية المدمجة في الدلالة هي بحث في الجوانب التداولية المسجلة في بنية اللغة ودلالة الجملة بقصد استخراج الأشكال اللغوية ذات القيمة التداولية لضبط شروط استعمالها. فالموقف المبدئي هنا هو أن اللغة تحقق أعمالاً لغوية وليست وصفاً لحالة الأشياء في الكون. وهذا يستلزم أن يكون معنى القول صورة عن عملية القول لا عن الكون.

وموقع الحجاج في هذا المشروع أنه يأتي مسجَّلاً في بنية اللغة ذاتها وليس مرتبطاً بالمحتوى الخبري للأقوال ولا بمعطيات بلاغية مقامية. فالخطاب هو وسيلة الحجاج ومنتهاه في الوقت نفسه.

لا شك في أن هذا المشروع، فهو قد دشَّن مبحثاً جديداً يهتم بالحجاج داخل اللغة، وقد نجح الأستاذ المبخوت في عرض أهم مبادئه ومفاهيمه وغاياته، إلا أنه، على عكس المباحث السابقة، اكتفى بالعرض من دون النقد. والواقع أن ما قد يؤخذ على هذا المشروع، في نظرنا، أنه يدرس الحجاج داخل اللغة، أو الأصح أن نقول داخل اللسان، فأصحاب هذا التيار يتحدثون عن L'Argumentation dans la langue ومفهومهم للخطاب يستبعد المقام ومقومات أخرى للحجاج، ويبدو قريباً من التصور اللساني البنيوي، والبعد التداولي للخطاب يفهمه من داخل الخطاب لا من خارجه. وربما هذا ما دعا بعض

الدراسات الحجاجية الغربية إلى الاهتمام لا بالحجاج داخل اللسان بل بالحجاج داخل الخطاب L'Argumentation dans le discours.

وتعني دراسة الحجاج داخل الخطاب وصف وتفسير الطرائق والصيغ التي من خلالها يحاول الخطاب الشفوي أو المكتوب التأثير في الجمهور. فهي تدرس قوة الكلام داخل الوضعية التواصلية الملموسة التي يمارس فيها، وتفحص الطريقة التي يتفاعل بها المتكلم والمخاطب ويتبادلان بها التأثير من خلال المصادر اللفظية التي يشغلانها.

6 - ينتقل بنا الأستاذ **محمد علي القارصي** إلى «**البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لميشال ميار**». وأهمية هذا الأخير تعود، في نظر الباحث، إلى ما يبذله من جهد خصب في إعادة بناء **الفلسفة**، فهو يؤسس نظراً فلسفياً عميقاً حول **نظرية المساءلة**، ويعود بالفلسفة إلى وظيفتها الأولى، أي المساءلة التأسيسية.

يلغي ميار كل المحاولات والنظريات اللغوية، لأنها لم تجب عن السؤال الجوهري: **ماذا يعني أن تتكلم؟ والسؤال** في نظره هو الإمكانية الوحيدة التي يسمح بها السؤال عن جوهر الكلام، أما بقية الأحداث الكلامية فهي فرع عن السؤال. ومن هذه النتيجة تتفرع نظريته حول المساءلة وطبيعة السؤال والفرق بين السؤال والجواب وطبيعة الكلام الاستفهامية والحجاجية.

فالحجاج عند ميار يتصل بطبيعة الكلام وبوظيفته التساؤلية، فهو محايث لاستعمال الكلام، لأن الكلام يتضمن بالقوة سؤالاً يستمد منه دلالته. فالحجاج يشتغل باعتباره ضرورة تؤدي إلى نتيجة أو موقف نحمل الغير على اتخاذه إزاء مشكل مطروح في سياق يوفر للمتخاطبين مواد إخبارية ضرورية للقيام بعملية الاستنتاج المتصل بالزوج: سؤال/ جواب.

وينتهي الأستاذ القارصي في عرضه لهذه النظرية إلى أنها تندرج في إطار فلسفي شامل، إلا أن اهتمامها باللغة، وإن اندرج في إطار المساءلة الفلسفية الشاملة، فإنه لا يفقد مع ذلك نجاعته. ففي هذه النظرية جهود تنظيرية في مجال البلاغة تتصل بنظرية المعنى المرتبطة بالسؤال أشد الارتباط، وفي دراستها للسؤال المنفتح على الأجوبة المتعددة تتضافر المقاصد التداولية والتأويلية والبلاغية، الحجاجية منها بالأساس.

7 - ينتهي هذا المؤلف الجماعي ببحث للأستاذ **محمد النويري** تحت عنوان: «**الأساليب المغالطية مدخلاً في نقد الحجاج**»، يعرض من خلاله كتاب «**نقد الحجاج**» (الترجمة الفرنسية، 1922) لمؤلفيه: John Woods, Souglas Walton، وهو كتاب يندرج في إطار إسهامات عملت على دراسة «البرالوجيسم» في الثقافة الأنجلوساكسونية منذ القرن التاسع عشر.

يتناول الأستاذ النويري بالدرس مصطلحين أساسيين في هذا المؤلف: **مصطلح البرالوجيسم ومصطلح التقويم**. فينطلق من تدقيق اصطلاحي، فيناقش الترجمة الفرنسية للمصطلح الإنجليزي Fallacy إلى Paralogisme. وتعني هذه العبارة الأخيرة في أصلها اللغوي: حجاجاً خاطئاً عن حسن النية، وتبدو كأنها مقابل لعبارة Sophisme التي تعني اختلال الحجة مع سوء النية. وهنا يتساءل الأستاذ النويري: هل يمثل القصد حسناً كان أو سيئاً في تحديد مفهوم البرالوجيسم؟

يتحدث صاحبا «نقد الحجاج» عن تصورين مازالا ماثلين في صلب مفهوم Fallacy أو مفهوم Paralogisme. التصور الأول يحدد هذا المفهوم في علاقة بالخطأ المنطقي، أما الثاني فهو يربطه بقلة توفيق جدلي. والسؤال الذي يطرحه الأستاذ النويري هو: هل يتعلق الأمر فعلاً

بمجرد حركة غير موفقة في لعبة جدلية دون إرادة من المتكلم، أي دون سعي منه إلى المغالطة؟

إذا كان صاحبا «نقد الحجاج» يجزمان بأن فكرة المغالطة لا تمثل سمة أساسية في تحديد البرالوجيسم عند أرسطو، وأن عنصر المغالطة من استحداث الشراح، فإن الأستاذ النويري يصر على أن عنصر المغالطة ماثل في تصور أرسطو، ويقدم أدلة على ذلك. ويعمد الأستاذ النويري إلى الدراسات المعاصرة ليحدد هذه المفارقة بين الظاهر الموهوم بالإيجاب والباطن القائم على الخطأ، ويستحضر نصوصاً عربية بلاغية وفلسفية قديمة تقف عند إشكالية العلاقة بين بنية الحجة المختلة منطقياً مع أن مظهرها يبدو سليماً، ويعتبر المصطلحات التي وضعها العرب القدامى (الحيلة، المغالطة، القياس، المغالطي) في معنى مواز لمفهوم البرالوجيسم. ولكل هذه الأسباب يؤثر الأستاذ النويري لفظ «مغالطة» ترجمة للبرالوجيسم.

وإذا كان مصطلح برالوجيسم أساسي في هذا العمل، فإن هناك مصطلح التقويم الذي يمكن اعتباره هو الآخر أساسياً، بل يمكن القول إننا أمام نظرية في البرالوجيسم تسعى إلى توفير الأدوات الناجعة والحاسمة المؤسسة لاستراتيجيات تقويم الحجج الأصلية. وقد قدم الباحث نماذج من الأساليب المغالطية التي درسها صاحبا «نقد الحجاج»، وهي أشكال في المغالطة قديمة قدم أرسطو وحديثة حداثته، مشيراً إلى أن الأساليب المغالطية في تراثنا العربي الإسلامي أكثر إغراء في هذا السياق.

8 - نختم عرضنا لهذا العمل بالقول إن قيمته، كما سجل ذلك الأستاذ المهيري، في كونه ثمرة عمل جماعي لباحثين جامعيين معاصرين، آمنوا بأن تشعّب المعرفة وتنوعها وتعقّدها يستلزم تضافر الجهود وتعاونها.

والحاجة ماتزال قائمة إلى عمل علمي جماعي، بشكل خاص، الحجاج في التراث العربي الإسلامي، الأدبي والبلاغي والفلسفي بالأخص. فإذا كان الحجاج عند الغربيين مرتبط، على الأعم، بالخطابة، فإنه عند العرب يرتبط بالشعر. والحجاج الشعري كما يمارسه الخطاب العربي القديم، أو كما تلامسه بعض المصنفات البلاغية والفلسفية العربية القديمة، مبحث يفتح أبواباً أكثر إغراء بالبحث، وهو ما تؤكده دراسة الأستاذ عبدالله صولة للحجاج في القرآن.

ويبقى أيضاً أن ننفتح على اللغات الأخرى، فهذا العمل لا يحتوي إلا على دراسة أنجلوساكسونية واحدة، وهي الأخرى مقروءة باللغة الفرنسية، هذه اللغة التي كان لها الحظ الأوفر في عرض التراث الحجاجي الغربي في هذا العمل. ويبدو على الأعم أن من عوائق البحث العلمي في المغرب العربي أنه لا يقرأ الغرب إلا باللغة الفرنسية.

* * *

نظرية الانزياح الشعري



عبدالرحيم وهابي

يذهب الكثير من المحققين والنقاد[1] إلى أن الترجمات العربية، التي قام بها الفلاسفة لكتاب فن الشعر لأرسطو، قد شوهت المفاهيم الأرسطية، ونحلت المعلم الأول ما لم يقصده من بعيد أو قريب، وقد أوضحنا في دراسة مفصلة[2] التوجهات الوضعية التطابقية التي تحكمت في آراء هؤلاء الدارسين، والتي تتناسى ما ألحت عليه نظريات التلقي، من أن كل قراءة هي عملية ترشح بالمناخ الثقافي والأدبي الذي تنطلق منه. وكذا ما ألحت عليه نظريات الترجمة من أن كل ترجمة تعتبر خيانة للنص المقروء. وفي هذا السياق يمكن القول بأن الفلاسفة قد حولوا كتاب فن الشعر من نزعته الدرامية إلى الطبيعة الغنائية ليتلاءم مع خاصية الشعر العربي.

ويعتبر مفهوم **التغيير** من أهم المصطلحات التي راهن عليها الفلاسفة في هذا التحويل. وبتتبعنا لسياقات الكلام عن التغيير عند الفلاسفة نجد أن المقصود به هو كل استعمال شعري للغة يبعدها عن لغة التواصل الشائعة، وهذا بعينه هو الانزياح الذي توضحه النظريات الشعرية الحديثة. وعلى حين يعتبر أرسطو التغيير نوعاً من أنواع الأسماء بحيث: «يكون الاسم مُغَيَّراً إذا احتفظ بجزء منه وغير جزء آخر»[3]، فإن الفلاسفة قد سعوا إلى جعله يدل على كل هذه الأنواع ماعدا المستولية منها، وذلك ما يستفاد من قول ابن رشد في الخطابة: «وأعني ههنا بالتغيير استعمال أضعاف الأسماء والكلم السبعة:

(يقصد: الغريبة، واللغات، والمغيرة، والمزينة، والمركبة، والمغلطة، والموضوعة) ماعدا المستولية، فإن في كل واحد منها، ماعدا هذا الصنف، تغييراً ما»[4]. وانطلاقاً من النص السابق يمكن القول بأن معيار الانزياح هو **الاستيلاء**، والذي يعني الاستعمال الشائع للغة، ومن هنا يمكن القول: إن المعيار هو لغة التواصل اليومية[5]، وهذا ما يوضحه ابن رشد قائلاً: «فإن القول المؤلف من الألفاظ المستولية ليس يفيد معنى زائداً علي ما كان عند السامع، وإنما يفيد ذلك إذا كان مغيراً بالتخييل الذي تعطيه الألفاظ المغيرة»[6].

«والتغيير هو أن لا يستعمل (القول) كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعيره، ويبدل، ويشبه، وذلك لأن اللفظ والكلام علامة ما علي المعنى، فإنه إن لم يدل على شيء، لم يكن مغنياء غناء. فينبغي أن يكون له في نفسه حال يكون بها ذا رونق، حتى يجمع إلى الدلالة حسن التخييل»[7].

لقد أحس الفلاسفة أنهم بإلحاحهم على البعد الانزياحي في الشعر يقومون بخرق معايير النقد العربي فضلاً عن خرق معايير لغة التواصل، تلك المعايير النقدية التي دأب أقطابها على ترسيخ مبدأ التناسب والاعتدال في القول الشعري. وهذا هو السبب في ذلك التعارض الذي يقيمه الفلاسفة بين التصديق الخطابي، والتخييل الشعري، فهو في عمقه تعارض بين نظريتهم الانزياحية، ونظرية الاعتدال النقدية عند العرب. فقد لاحظ الفلاسفة أن النقاد العرب نحوا بالشعر منحى خطابياً حين ألحوا فيه على مبدأ الاعتدال الذي لا يناسب روح الشعر القائم على الانزياح ومن هنا صح ما ذهب إليه أستاذنا العمري حين قال:

«حين نمعن النظر في الاقتراحات البلاغية الكبرى المتضاربة في تاريخ البلاغة العربية سنلاحظ أن كتاب فن الخطابة قد دعم... مفهوماً

كبيراً كان يناسب البلاغة العربية الكلاسيكية المحافظة هو مفهوم الاعتدال والمناسبة المحققين للوضوح والمتعة الناتجة عن حد أدنى من الإغراب»[8].

وبما أن الفلاسفة كانوا بصدد طور التأسيس لنظرية الانزياح كان لابد من استحضار النظرية الموازية: (نظرية الاعتدال)، من أجل إبراز توجهها الخطابي، وقد اتخذ هذا الحوار النقدي، كما أسلفنا، شكل تقابل بين الشعر والخطابة، علماً أن الخطابة ليست معياراً للانزياح، وإنما درجة وسطى بين المعيار والانزياح عن المعيار، أو بين لغة التواصل ولغة الشعر.

ويكشف الفارابي عن هذا الحوار النقدي الضمني قائلاً:

«والخطابة قد تستعمل أشياء من المحاكاة يسيراً، وهو ما كان قريباً جداً واضحاً مشهوراً عند الجميع. وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية، فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله. غير أنه لا يوثق به، فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بليغة، وإنما هو في الحقيقة قول شعري قد عدل به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر.

وكثير من الشعراء الذين لهم أيضاً قوة على الأقاويل المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة، ويزينونها، فيكون ذلك عند كثير من الناس شعراً. وإنما هو قول خطبي، عدل به عن منهاج الشعر إلى منهاج الخطابة»[9].

ويسعى ابن سينا بدوره إلى رفع صفة الاعتدال والتناسب عن الشعر وتأكيد خاصيته الانزياحية قائلاً: «الأصل الأول في الخطابة أن تكون الخطابة التي منها تتركب الخطابة ألفاظاً أصلية مناسبة، وأن تكون الاستعارات وغيرها تدخل فيها كالأبازير، وكذلك اللغات

الغريبة، وكذلك الألفاظ المختلفة على سبيل التركيب، وهي ألفاظ لم تستعمل في العادة على تركيبها، وإنما الشعراء ومن يجري مجراهم الذين يختلفون في تركيبها، مثل قولهم: فلان يتكشحم... فإن هذه مما ينفر عنها في الخطابة، لأنها أحرى أن تستعمل في التخييل منها في التصديق»(10).

ويقول: «وأما الاستعارات التي لم تذع ولم تتعارف، فأكثرها منافية للخطابة. وإنما يجوز أن تختلف الاستعارات الغريبة في الكلام الشعري»(11).

ويؤكد ابن رشد هذا الفارق بين الغرابة الشعرية والتناسب الخطابي قائلاً: «والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل وبالأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينيه من الرفعة والخسة لتفاضلهما في الغرابة. والصناعة الشعرية تستعمل من ذلك ما هو أكثر تخييلاً. وأما صناعة الخطابة فإنما تستعمل من ذلك ما هو أقل وبمقدار ما يليق»(12).

هكذا تبقى الغرابة والعدول عن الاستعمال اللغوي الشائع سمة خاصة بالقول الشعري، ويمكن رصد تمظهرات الغرابة الشعرية أو الانزياح عند الفلاسفة في مظهرين اثنين: **مظهر صوتي، ومظهر دلالي**:

1 - يتجلى الانزياح على المستوى الصوتي في رصد الفلاسفة لمختلف أشكال التوازن الصوتي كما نَظَّرت لها البلاغة العربية، وكما عالجها أرسطو في كتاب الخطابة، ولعل هذا الإلحاح على الخاصية الانزياحية للموازنات هو الذي يفسر لنا تلك الإضافة التي صدر بها ابن سينا تلخيصه لفن الشعر، حيث تناول بالتحليل مختلف أشكال التوازن كالتجنيس والسجع والطباق... إلخ، والتي يقترن أستاذنا العمري إمكانية إدماج جزء منها ضمن مصطلح الترصيع بأنواعه الثلاثة (ترصيع التصريف، وترصيع التقطيع، وترصيع

التسجيع)[13]؛ في حين يندرج ما بقي منها ضمن فضاء التوازن الصوتي[14].

هكذا يسعى ابن سينا إلى إبراز جوانب هذا الانزياح الصوتي فيرى بأن الغرابة الشعرية والتعجب يمكن أن يكون: «صادراً عن حيلة في اللفظ أو المعنى: إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب. والحيلة التركيبية في اللفظ مثل التسجيع، ومشاكلة الوزن، والترصيع، والقلب وأشياء قيلت في الخطابة...»[15].

ثم يبسط الحديث حول أشكال هذا التوازن ويحصي من صيغه: «تشابه أواخر المقاطع وأوائلها، والنظام المسمى المرصع كقوله:

فلا حسمت من بعد فقدانه الظبى ولا كلمت من بعد هجرانه السمر»[16]

ويستمر ابن سينا في عرض أشكال التوازن بطريقة مسهبة نكتفي لتوضيحها بهذا النص:

«وأما الصيغات التي بحسب القسم الثاني فالتي بالمشاكلة التامة: فهي أن يتكرر في البيت ألفاظ متفقة التصريف متخالفة الجوهر، أو متفقة الجوهر متخالفة التصريف. والتي بالمشاكلة الناقصة فإن تكون متقاربة الجوهر، أو متقاربة الجوهر والتصريف:

ومثال الأول: العين والغين، ومثال الثاني: الشمل والشمال، ومثال الثالث والرابع الفارة والهارف، أو العظيم والعليم، والصابح والسابح، أو السهاد والسها... إلخ»[17].

يمتد هذا الإحصاء للمفاهيم التجنيسية والترصيعية إلى تلخيص ابن رشد لفن الشعر، وعلى حين اعتبر ابن سينا هذه المفاهيم مقدمة للتخليص وأثبتها قبل الدخول في نقل كلام أرسطو، فإن ابن رشد سيتجاوزه ليدمج الحديث عن الموازنات في خضم تلخيصه لفصول فن

الشعر، وكأنه قد لاحظ أن إضافة مبحث الموازنات ضرورة يمليها الخضوع لمفاهيم الشعر العربي الذي يلعب فيه الانزياح الصوتي أو التغيير الصوتي دوراً هاماً. ومن هنا يطالعنا ابن رشد في تلخيصه للفصول الخاصة بالقول الشعري بتحليل مسهب لأشكال الموازنات الصوتية لا نجد له مقابلاً في كتاب الشعر لأرسطو يقول:

«وأما موافقة الألفاظ بعضها لبعض في المقدار، ومعادلة المعاني بعضها لبعض وموازنتها، فأمر يجب أن يكون عاماً ومشتركاً لجميع الألفاظ التي هي أجزاء القول الشعري... وموافقة الألفاظ التي ذكر في المقدار هي مقارنة بعضها لبعض في عدد الحروف. وإن وافقت مع هذا في كل اللفظ، أو في بعض اللفظ، فهو الذي يعرف بالمطابقة والمجانسة عند أهل زماننا. والموافقة أنحاء وذلك أنه لا تخلو الموافقة أن تكون في كل اللفظ وكل المعنى، وهذا مثل قول الشاعر:

لا أرى الموت يسبق الموت شيء

ومثل قوله:

«طويل النجاد، طويل العماد»

أو يكون بعض اللفظ، وبعض المعنى، أن يكون في بعض اللفظ وكل المعنى، أو يكون في كل اللفظ وبعض المعنى، أو يكون في كل اللفظ فقط، أو يكون في بعض اللفظ فقط أو يكون في كل المعنى فقط، أو يكون في بعض المعنى فقط...»(18).

يستمر ابن رشد في عرض أمثلة لكل أنواع التقابل والتوازن الصوتي بطريقة مسهبة، لا يتسع المقام هنا لذكرها، مستفيداً في هذا الصدد من التراث النقدي والبلاغي عند العرب، وهو ما يبرهن على ما أشرنا إليه، أكثر من مرة، من أن ابن رشد كان يقرأ كتاب فن الشعر في ضوء مفاهيم نقدية عربية. ونورد على سبيل المثال لا الحصر

مناقشته للظاهرة التضمينية التي وقف عندها كثير من النقاد في بيتين للمتنبي وآخرين لامرئ القيس، وهي ظاهرة تندرج ضمن ما يصطلح عليه أستاذنا محمد العمري بالتفاعل الصوتي والدلالي، أو التفاعل بين التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي[19].

يقول ابن رشد: «قال بعضهم في قول امرئ القيس:

كأني لم أركب جواداً للذة ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال

ولم أسبإ الزق الروي ولم أقل لخيلي: كري كرة بعد إجفال[20]

إنه غير مناسب، وإن التناسب فيه هو عكس ما فعل، أعني أن يكون صدر البيت الأول صدر الثاني، وصدر الثاني صدر الأول. ومثل هذا قيل في قول أبي الطيب:

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم[21]

إن التناسب فيه أن يكون صدر البيت الأول للثاني، وصدر الثاني للأول، وما قاله أبو الطيب له وجه من التناسب، وكذلك ما قاله امرؤ القيس»[22].

يستحضر ابن رشد هنا الرواية التي تداولها الشراح حول هذين البيتين اللذين علق عليهما سيف الدولة حينما أنشدهما المتنبي بحضرته، قال: «ووجه الكلام في البيتين على ما قاله العلماء بالشعر أن يكون عجز الأول مع الثاني، وعجز الثاني مع الأول ليستقيم الكلام فيكون ركوب الخيل مع الأمر للخيل بالكر، ويكون سبأ الخمر مع تبطن الكاعب».

وقد رد المتنبي على هذا التعليق بكلام يبرز وجه تناسب أشطر

البيتين وهو الكلام الذي ساقه البرقوقي في شرحه للبيتين والذي يتبناه ابن رشد هنا حين يثبت أن ما قاله أبو الطيب له وجه من التناسب[23].

لا شك أن مناقشة ابن رشد لهذه الظاهرة التضمينية في شعر المتنبي تعكس وعيه العميق بتفاعل الصوت والدلالة في خلق جمالية القصيدة، وتدل على أنه يتناول عنصر القول عند أرسطو انطلاقاً من قراءاته المتنوعة في كتب النقد والبلاغة التي راكمها النقاد والبلاغيون العرب.

ولا شك أيضاً أن هذه الجرأة التي أبداها ابن رشد في إدماجه لمبحث الموازنات ضمن تلخيص فن الشعر، تستمد قوتها من كتاب الخطابة لأرسطو، الذي عالج فيه أشكال التقابل والتوازن والتجنيس والسجع[24]، وهي أشكال نقلها كل من ابن سينا وابن رشد بوضوح في تلخيصهما لهذا الكتاب[25].

كما أن الفلاسفة قد اعتبروا الوزن الوزن الشعري ذا أهمية بالغة في إحداث فعل التخييل، وذلك ما يستفاد من قول ابن سينا: «والأمر الذي تجعل القول مخيلاً، منها أمور تتعلق بزمان القول، وعدد زمانه، وهو الوزن" ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول؛ ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم»[26].

وقد علق الدكتور محمد العمري على هذا النص قائلاً: «فالوزن والمسموع من القول ينتميان إلى المستوى الصوتي، والمفهوم من القول ينتمي إلى المحتوى الدلالي، أما المتردد بينهما فالراجع أنه يقصد به الظواهر الصوتية التي يدخل عنصر المعنى فيها كعنصر فعال مثل التجنيس والقافية»[27].

ويلح ابن سينا في موضع آخر على شاعرية اللفظ فيرى أن للفظ سلطاناً عظيماً وأنه: «قد يبلغ به إذا أحكمت صنعته، ما لا يبلغ

بالمعنى، لما يتبعه أو يقارنه من التخيل، فإذعان النفس لما تهيؤها له قوة اللفظ يقرب البعيد من التصديق»[28].

وجملة القول: أن نظرة الفلاسفة إلي الموازنات الصوتية، منفصلة عن الدلالة أو متفاعلة معها، كانت محكومة أساساً بمعايير انزياحية تجعل القول الشعري متميزاً عن الأقاويل المستولية.

وقد سعى محمد العمري إلى تحليل الأبعاد الانزياحية للموازنات فأكد بأن: «الانزياح ليكون شعرياً ينبغي أن يتيح إمكانيات كثيرة لتأويل النص وتعدديته. وهذه الفاعلة بارزة في تفاعل الدلالة والصوت... حيث يمكن قراءة البيت عدة قراءات بعضها راجح وبعضها مرجوح حسب مراعاة التمفصل أو التقطيع أو الموازنة بينهما»[29].

2 - أما الانزياح على المستوى الدلالي فقد تجلى في إعطاء الفلاسفة لمعنى التغيير عند أرسطو بعداً تصويرياً في المقام الأول، يقوم على أساليب البيان من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية، يقول ابن سينا: «وأما المتغير وهو المستعار والمشبه على نحو ما قيل في الخطابة»[30].

«وأما (الأسماء) المغيرة فهي الأسماء المستعارة التي تستعار: إما من الشبيه، مثل تسميتهم الكوكب «نسراً»، وإما من الضد مثل تسميتهم الشمس «جونة»؛ وإما من اللازم مثل تسميتهم الشحم «ندا» والمطر «سماء»[31].

وبرجوعنا إلى كتاب الخطابة نجد ابن سينا قد قدم بحثاً مفصلاً حول التغيير وضروبه يقول: «والتغييرات أربعة: تشبيه، واستعارة من الضد، كقولهم جونة للشمس وأبو البيضاء للأسود؛ واستعارة من الشبيه، كقولهم للملك ربان البلد، واستعارة من الاسم وحده، كقولهم

للشعري هذا النباح في السماء وكقولهم للحمل ذلك الناطح في السماء»[32].

وقد سعى ابن رشد بدوره في تلخيص الخطابة إلى تفصيل الحديث حول التغيير فعرفه قائلاً:

«معنى التغيير أن يكون المقصود يدل عليه لفظ ما فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظ آخر. وهذا التغيير يكون على ضربين: أحدهما أن يستعمل لفظ شبيه الشيء من لفظ الشيء نفسه ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على التشبيه. وهذا الضرب من التغيير يسمى التمثيل والتشبيه، وهو خاص جداً بالشعر. والنوع الثاني من التغيير أن يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به بغير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه. وهذا النوع في هذه الصناعة يسمى «الإبدال»، وهو الذي يسميه أهل زماننا بالاستعارة والبديع»[33].

كما عمل ابن رشد على توسيع دائرة التغيير ليشمل مختلف أنواع المجاز بمفهومه العام، يقول[34]:

«والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب إلى الإيجاب، وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة: بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً»[35].

وإذا ما حاولنا تحليل نظرية انزياح الدلالة الشعرية عند الفلاسفة فإنه من الممكن تسجيل الخصائص التالية:

أ - يعطي التغيير للمعنى الشعري سمته الخاصة التي تتحقق بها جماليته، بحيث يمكن لنفس المعنى الشعري أن يظل معنى حقيقياً خالياً من صفة الغرابة الشعرية، إذا ما جردناه من مفهوم التغيير الذي

تلعب فيه الصورة الشعرية دوراً مهيمناً، وهذا ما يستفاد من قول ابن رشد:

«وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغير أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً ووجد له فعل الشعر، مثال ذلك قول الشاعر:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

إنما صار شعراً من قبل أنه استعمل قوله: «أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، وسالت بأعناق المطي الأباطح» بدل قوله: تحدثنا ومشينا. وكذلك قوله:

بعيدة مهوى القرط

إنما صار شعراً لأنه استعمل هذا القول بدل قوله: طويلة العنق. وكذلك قول الآخر:

يا دار! أين ظباؤك اللعس قد كان لي في أنسها أنسي

إنما صار شعراً لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها، وأبدل لفظ النساء بالظباء وأتى بموافقة الإنس والأنس في اللفظ»(36).

ويعبر ابن سينا عن هذا الوعي بالدور الجمالي الذي يضطلع به التغيير في مقابل اللغة العادية قائلاً:

«والشعراء يجتنبون استعمال اللفظ الموضوع، ويحرصون على الاستعارة حرصاً شديداً، حتى إذا وجدوا اسمين للشيء، أحدهما موضوع، والآخر فيه تغيير ما، مالوا إلى المغير. مثلاً: إذا كان شيء واحد يحسن أن يقال له: مستراح، ويقال له: مسكن ومبيت، وكان

تسميته بالمسكن أولى، لأنه مكان المرء ووطنه، سموه بالمستراح، لأنه يدل على تغيير ما »[37].

ب - نظر الفلاسفة إلى الانزياح والتغيير نظرة مرنة تراعي التطور اللغوي لكل أمة، إذ يمكن للفظ ما أن يكون مغيراً، فإذا ذاعت دلالته بين الناس صار لفظاً خطابياً، أما إذا اشتدت شهرته فإنه ينزل إلى درجة الابتذال التي تطبع ألفاظ اللغة العادية، يقول ابن رشد:

«الأسماء المنقولة أول أمرها تكون غريبة، وهي حينئذ أخص بالشعر، فإذا تمادى الزمان بها صارت مشهورة وصلحت للخطابة. فإذا اشتدت شهرتها عدت في أصناف المستولية»[38].

وتؤكد الشعرية الحديثة هذه النظرة المرنة لمفهوم الانزياح والتي تراعي سيرورة تطور الاستعمال اللغوي، حيث يتحدث فرونسوا مرور François Moreau مثلاً عن الصور الميتة (Images Mortes) باعتبارها من الاستعمالات اللغوية الخالية من الانزياح، والتي يؤدي طول استعمالها إلى جعلها من قبيل الكلمات المعجمية الدالة على المعنى الحقيقي الخالي من الإيحاء المجازي، وبذلك يقر مورو، على غرار الفلاسفة، بدور السيرورة التاريخية للغة في جعل الكثير من الصور تفقد قيمتها كصور أدبية، لتغدو من قبيل الصور الميتة التي لا تهم الباحث في علم الأسلوب[39].

ج - يعتبر الفلاسفة التغيير مقياساً تقاس به درجات الجودة الشعرية، فكلما كان التغيير بعيداً ومغرقاً في الغرابة، كلما زادت جمالية الشعر، وكلما كان التغيير قريب المأخذ، كلما نقصت تلك الجودة، يقول ابن رشد:

«إلا أنه إذا كان التصريح بالشيء قبيحاً كان التشبيه البعيد في

ذلك أحسن من القريب، فإن الشيء الواحد بعينه قد يغير بتغييرات مختلفة فيتفاوت ذلك الشيء في الحسن والقبح بحسب تفاوت الأشياء التي وقع التغيير إليها، أعني الأشباه. مثال ذلك أن يصف امرأة مخضوبة اليد بالحناء فيقول فيها: حمراء الأطراف، أو قرمزية الأطراف، أو وردية الأطراف، أو كما قال:

من كف جارية كأن بنانها ... من فضة قد طوقت عنابا

فإن قولنا وردية الأطراف إبدال حسن؛ وكذلك قولنا عنابية الأطراف؛ وقولنا حمر الأطراف أخس منه؛ وأقبح من هذا قولنا قرمزية الأصابع.

ولو قال فيها دمية الأصابع - لكان أن يكون هجواً أقرب منه أن يكون مدحاً. **ولذلك يتفاوت التخييل لتفاوت الأمور التي وقع الإبدال بها في الحسن والشرف**»[40].

وانطلاقاً من هنا فإن الاستعارات المركبة والتشبيه البعيد، خاصية ملازمة للقول الشعري، وبها يتميز عن القول الخطابي[41].

يتحدث ابن رشد عن التغييرات البسيطة والتغييرات المركبة، ويرى أن التغييرات المركبة خاصة بالشعر: «وأما المركبة فهي خاصة بالشعر، كما أن البسيطة خاصة بالخطابة. وأنشد أبو نصر (الفارابي) في مثال المركبة البعيدة التركيب الخفية الاتصال بيتاً لامرئ القيس، والبيت:

بدلت من وائل وكندة عد ... وان وفيها صماء ابنة الجبل[42]

قال: فإن هذا التغير فيه تركيب كثير، وذلك أنه جعل «ابنة الجبل» بدلاً من قوله «الحصاة»؛ وجعل قوله «صماء» بدلاً من «عدم صوت الحصاة»، فإن عدم الصوت وعدم السمع يتقاربان فإنه قسيمه،

إذ كان عدم السمع إما أن يكون عن عدم الصوت، وإما لفساد في الحاسة؛ وجعل عدم صوت الحصاة بدلاً من ابتلال الأرض، فإن الأرض إذا ابتلت وطرحت فيها الحصاة لم تصوت؛ وجعل ابتلال الأرض بدلاً من انصباب الدماء على الأرض... وجعل انصباب الماء عليها بدلاً من القتال الشديد، لأن انصباب الدماء يكون عن القتال الشديد؛ وجعل القتال الشديد بدلاً من الأمر العظيم. فكأنه أراد: «وفيها أمر عظيم»، فأبدل مكان ذلك: «وفيها صماء ابنة الجبل». واستعمل في ذلك هذا الإبدال الكثير. وهذا - كما قلنا - إنما يليق بالشعر»(43).

أما الفارابي فيرى أن التشبيه البعيد أقدر من التشبيه القريب في تحقيق جودة التخييل الشعري، بحيث يحكم للشاعر بالحذق والصنعة إذا استطاع تصوير المتباينين في صورة المتلائمين، يقول:

«وجودة التشبيه تختلف: فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة، وربما كان من جهة الحذق بالصنعة حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء»(44).

إن هذا الإلحاح من الفلاسفة على ربط تنامي الجمالية الشعرية بتنامي الخاصية الانزياحية يجد أصوله النظرية البيانية عند الجاحظ الذي لا نستبعد اطلاعه على النظرية الشعرية اليونانية في ربطه جودة الشعر بغرابته، يقول:

«إن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم. وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف. وكلما كان أطرف كان أعجب. وكلما كان أعجب كان أبدع. والناس موكولون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد»(45).

كما تجد هذه النظرية الانزياحية امتداداً عند عبدالقاهر الجرجاني الذي ألح على تباعد أطراف الصورة في تحقيق التخييل الشعري.

وقد ألحت النظريات الشعرية الحديثة، على هذه الأبعاد الانزياحية، فهذا جون كوهن، الذي أولى اهتماماً بالغاً للانزياح الشعري، يجعل مثل الفلاسفة، من تنامي درجات في الشعر من الكلاسيكية إلى الرومانسية فالرمزية نزوحاً للشعر نحو طبيعته الحق بميله إلى اللانحوية، على اعتبار أن «اللانحوية هي الخاصية الوحيدة الموجودة في النظم المطرد، والنظم الحر معاً، الخاصية الوحيدة الصالحة للتعريف حقاً»(46).

ونجد امتدادات النظرية الانزياحية عند أقطاب جمالية التلقي الذين ربطوا جمالية النص الأدبي بدرجات خرقه لأفق الانتظار، وانزياحه عن المعايير التي تكرسها التقاليد الأدبية، هكذا يرى وولف غانغ إيزر أن الانزياحات التي يقدمها النص والتي يسميها **(بمواقع اللاتحديد)** شرط ضروري لتحقيق جماليته، وينقل بهذا الصدد ما قاله (رومان إنكاردن) **Roman Ingarden**:

«إن الموضوع الممثل والواقعي بالنظر إلى محتواه، ليس شيئاً قائماً بذاته ومحدداً بشكل عام وواضح جداً بالمعنى الدقيق للكلمة، شيئاً يكون وحدة أولية، بل بالأحرى فالموضوع الممثل هو فقط تشكيل خطاطي مصحوب بمواقع اللاتحديد من أنواع مختلفة وكذلك بعدد لانهائي من التحديدات منسوبة إلى الموضوع نفسه بالتأكيد... ويمكننا أن نقول، فيما يخص تحديد الموضوعات الممثلة داخل العمل الأدبي، بأن كل عمل أدبي غير تام من حيث المبدأ، ويحتاج دائماً تكملة إضافية، وفيما يتعلق بالنص، لا يمكن لهذه التكملة - مع ذلك - أن تتم أبداً»(47).

ومن هنا اعتبر إيزر «التنافر» شرطاً أساسياً للتواصل في الأدب الحديث[48].

على أن الكشف عن أصالة النظرية الانزياحية عند الفلاسفة يتطلب منه استحضار النظرية النقدية التي كانت سائدة في عصرهم، حيث سعى الكثير من النقاد إلى التقليص من درجات الانزياح بإلحاحهم على مبدأ التناسب والتلاؤم بين أطراف الصورة الشعرية، وهو ما ينم عن توجهاتهم الخطابية المنافية للشعرية. يقول صاحب الموازنة:

«إن الشيء إنما يشبه بغيره بغيره إذا قاربه، أو دنا منه معناه، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق»[49].

ويقول قدامة بن جعفر: «أحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدلي بهما إلى حال الاتحاد»[50]، ويقول القاضي الجرجاني في باب الاستعارة:

«الاستعارة: ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصلي ونقلت العبارة، فجعلت في مكان غيرها، بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر»[51].

وبذلك يمكن القول بأن الفلاسفة قد مثلوا الحداثة العربية على مستوى التنظير النقدي؛ مثلما مثلها أبو تمام على صعيد الإبداع الشعري، ومهدوا بذلك الطريق أمام النقاد اللاحقين لتطوير النظرية النقدية العربية، وفي مقدمتهم عبدالقاهر الجرجاني وحازم القرطاجني.

الهوامش

1) يرجع في هذا الرأي إلى: مقدمة كل من عبدالرحمن بدوي، وإبراهيم حمادة في ترجمتهما لكتاب فن الشعر. وكذا إلى طه حسين ضمن: تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبدالقاهر. مقدمة كتاب نقد النثر المنسوب خطأً إلى قدامة بن جعفر. دار الكتب العلمية. بيروت. 1982.

2) نحيل هنا إلى أطروحتنا التي ناقشناها لنيل شهادة الدكتوراه تحت عنوان: القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس. كلية الآداب. فاس.

3) كتاب أرسطو طاليس في الشعر. ترجمة شكري عياد. دار الكتاب العربي. القاهرة. 1967. ص: 120.

4) تلخيص الخطابة. ابن رشد. تحقيق وتقديم عبدالرحمن بدوي. وكالة المطبوعات. الكويت ودار القلم ببيروت. 1973. ص: 259.

5) تطرح مسألة تحديد المعيار الذي ينزاح عنه الشعر عدة إشكالات، فالشكلانيون الروس كانوا يقيسون لغة الشعر بلغة الحديث اليومي، وجون كوهن يقيسها بالنثر العلمي، وهو الاقتراح الذي لاقى اعتراضات عديدة من طرف تودوروف ودانييل دولاس.

6) تلخيص الخطابة. مرجع سابق. ص: 260.

7) الخطابة من كتاب الشفاء. ابن سينا. تحقيق محمد سليم سالم. وزارة المعارف العمومية. القاهرة. 1954. ص: 202.

8) البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. ط 1. إفريقيا الشرق. بيروت/ الدار البيضاء/ 1999. ص: 277.

9) الفارابي. جوامع الشعر. ضمن تلخيص أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد. تحقيق محمد سليم سالم. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. لجنة إحياء التراث الإسلامي. القاهرة. 1971/ ص: 173.

10) الخطابة. ابن سينا. مرجع سابق. ص: 204.

11) نفسه ص: 207.

12) ابن رشد. تلخيص الخطابة. مرجع سابق. ص: 261.

13) محمد العمري. تحليل الخطاب الشعري. البنية الصوتية في الشعر. ط 1. الدار العالمية للكتاب. 1990. ص: 111.

14) نفسه. الفصل الثاني.

15) فن الشعر. ترجمة بدوي. دار الثقافة. بيروت. 1973. ص: 63.

16) نفسه 163. ينظر أيضاً كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر لابن سينا. تحقيق محمد سليم سالم. مطبعة دار الكتب. القاهرة. 1969. ص: 23-24.

17) فن الشعر. ترجمة بدوي. مرجع سابق. ص: 164. وكتاب المجموع. مرجع سابق. ص: 27-26.

18) فن الشعر. ترجمة بدوي. ص: 239.

19) تحليل الخطاب الشعري. البنية الصوتية في الشعر. مرجع سابق. ص: 228-272.

20) ديوان امرئ القيس. ط 1. دار الكتب العلمية. بيروت. 1983. ص: 127.

21) شرح ديوان المتنبي. عبدالرحمن البرقوقي. ط 2. دار الكتاب العربي. بيروت 1986. ص: 101/4-102.

22) فن الشعر. ترجمة بدوي. مرجع ساق. ص: 241-242.

23) شرح ديوان المتنبي. مرجع سابق. 101/4-102.

24) أرسطو. الخطابة. ترجمة عبدالرحمن بدوي. ط 2. دار الشؤون الثقافية العامة بغداد. 1986. ص: 216-219.

25) ابن سينا. الخطابة. مرجع سابق. ص: 224-228. وتلخيص الخطابة لابن رشد. مرجع سابق. ص: 283-291.

26) فن الشعر. مرجع سابق. ص: 163.

27) محمد العمري. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية. ط 1. منشورات دراسات سال. الدار البيضاء. 1991. ص: 91.

28) ابن سينا. الخطابة. مرجع سبق. ص: 220.

29) محمد العمري. تحليل الخطاب الشعري. البنية الصوتية في الشعر. مرجع سابق. ص: 43.

30) فن الشعر. مرجع سابق. ص: 192.

31) نفسه. ص: 238.

32) ابن سينا. الخطابة. مرجع سابق. ص: 229.

933 ابن رشد. تلخيص الخطابة مرجع سابق. ص: 154.

34) للوقوف على معاني التغيير عند ابن رشد، يرجع إلى كتاب الدكتور محمد العمري: البلاغة العربية. مرجع سابق. ص: 259-271.

35) فن الشعر. مرجع سابق. ص: 243.

36) نفسه. ص: 242-243.

37) ابن سينا. الخطابة. مرجع سابق. ص: 217.

38) ابن رشد. تلخيص الخطابة. مرجع سابق. ص: 270.

39) imaje Littéraire. Moreau François. Société d'idition des seignement supérieur. *Paris 1982.*

40) ابن رشد. تلخيص الخطابة. مرجع سابق. ص: 267-668.

41) نفسه. ص: 204-207.

42) ديوان امرئ القيس. مرجع سابق. ص: 12.

43) ابن رشد. تلخيص الخطابة. مرجع سابق. ص: 255-257.

44) الفارابي. رسالة في قوانين صناقة الشعراء. ضمن: فن الشعر. مرجع سابق. ص: 157.

45) البيان والتبيين. الجاحظ. تحقيق عبدالسلام هارون. دار الفكر بيروت. بدون تاريخ. ج 1. ص: 89-90.

46) جان كوهن. بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال. الدار البيضاء، 1986. ص: 67-68.

47) وولف غانغ إيزر. فعل القراءة. ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية. مكتبة المناهل. فاس. 1995. ص: 102-103.

48) نفسه. ص: 104.

49) الآمدي. الموازنة ج 1 ص: 287-289.

50) نقد الشعر. قدامة بن جعفر. تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت. بدون تاريخ. ص: 124.

51) عبدالعزيز الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق أبو الفضل والبجاوي. دار القلم. بيروت. بدون تاريخ. ص: 41.



وقفات على الدلالة البلاغية للإيجاز بالحذف



بوجمعة جمي

من الجلي أن الدراسة البلاغية للتراكيب العربية المؤلّفة للنصوص، ذات الصبغة الإبداعية تنبني على الوضع التركيبي والإعرابي الذي يقتضيه علم النحو، إذ إن إدراك المعنى السطحي للتراكيب، ثم المعنى العميق عبر دلالة بلاغية، يستدعي الاستعانة بالأنظمة النحوية التي نظر إليها عبدالقاهر الجرجاني على أنها إبداع نحوي؛ يقول: «فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد، وتلك المزية، وذلك الفضل، إلى معاني النحو وأحكامه»[1]. فالأنظمة النحوية إذاً لا توقفنا على البنية الفاسدة للتركيب فحسب، بل تهدينا إلى دلالات عميقة؛ لأن البلاغي يتتبع ترتيب عناصر البنية التركيبية ترتيباً يحكمه النظام النحوي والصرفي الذي يخفي في ثناياه مزايا ومعاني دقيقة لا تنجلي إلا للفاحص الآخذ بناصية اللغة وقواعدها.

فإذا كان النحوي يعنى بالكشف عن ضوابط التقديم والتأخير، والذكر والحذف، والفصل والوصل، إلى غير ذلك من مختلف الصيغ التركيبية، فإن البلاغي يعمد إلى رصد ما تنطوي عليه هذه الأوضاع التركيبية من دلالات بلاغية عميقة، ومذاقات حسنة؛ مما يحدث تداخلاً بين الأنظمة النحوية والقواعد البلاغية.

فالدليل الإعرابي عمد علم النحو إلى تمييزه عن باقي القرائن التي تهدي إلى فهم معاني مختلف البنيات التركيبية؛ لأنه يتحكم في

عنصر تم حذفه، ثم تأتي البلاغة لاستكناه دلالة ذلك الحذف وغايته الفنية، فإذا كان النحو يبحث في شروط الحذف وضوابطه؛ من حذف واجب، وممنوع، وجائز، فإن البلاغة تكشف العناصر المحذوفة من التركيب فتحددها وتحاول بلوغ دلالتها البلاغية العميقة وغايتها الفنية والجمالية لأن النحو معيار واصف للغة الطبيعية النفعية، والبلاغة واصفة للغة غير طبيعية يمكن نعتها باللغة الإبداعية؛ نحت بنياتها التركيبية منحى التوسع، أو الشذوذ، أو الترخص، أو الانزياح، أو الانحراف؛ الذي قال عنه أحد الدارسين المحدثين: «لم تكن فكرة «الانحراف» خافية عليهم - أي العلماء القدامى - كذلك وإن كانوا قد سموها بأسماء أخرى كالتوسع، أو الترخص، أو الضرورة عند قيام الضرورة»(2). لكن بعض البلاغيين المتأخرين تنكبوا أغراض البلاغة فخلطوا بينها وبين معاني النحو وقواعده.

فالحذف ونكته، والمجاز، والاستعارة وغيرها، تدخل في إطار ما أسماه ابن جني (ت 392هـ) «باب في شجاعة العربية»؛ وليس شيء فيه: قد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة. وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته»(3). ف «شجاعة العربية» مصطلح تتجه دلالته رأساً إلى تحدي البنيات التركيبية المبنية بناء عادياً خاضعاً للقواعد النحوية والصرفية التي لم تكن دخيلة على التراكيب العربية وأساليبها. وإنما نمت وترعرعت في أحضانها، واستمدت منها قوتها الضابطة التي كان هدفها الأساس هو حماية اللغة العربية من تحريف صيغها وتراكيبها وأساليبها، وتشويه جمالها بسبب انتقالها إلى ألسنة غير عربية سليقة.

فكأني بمبدعي البنيات التركيبية التي اخترقتها «شجاعة العربية» ينشدون توسع قدرات اللغة العربية لتكون قادرة على التعبير

عن أسرار قلوب المعبرين بها وعقولهم. إن ظاهرة الحذف لا تخضع للضوابط اللغوية، إلا أنها ليست خطأ في الإعراب، لأن المحذوف يمكن تقديره بعد الاستعانة بقرينة أو دليل، وما يوحي به السياق. وبعد إعادة هذا المحذوف إلى موقعه في التركيب تصبح البنية التركيبية مكتملة العناصر، خاضعة للقوانين اللغوية، فترجع إلى صياغتها الأصلية التي يسهُل على المتلقي فهم معناها. لكن البلاغيين قد لا يتفقون على تقدير العنصر ذاته في بعض التراكيب العربية، ولاسيما بعض التراكيب القرآنية، مما يؤدي إلى اختلاف في تحديد المعنى الذي يُفهم من هذا التركيب، وقد يترتب عن ذلك استنباط أحكام شرعية، أو قضايا دينية مختلفة.

بعد هذا التوضيح الوجيز لميزات الإيجاز بالحذف في تراكيب الخطاب العربي، نقف على دلالته البلاغية العميقة في آيات قرآنية كريمة، وفي إبداعات أدبية.

يقول تعالى: **﴿فقد كذَّبوكم بما تقولون فما يستطيعون صَرْفاً ولا نَصراً﴾**[4]؛ فسره الطبري (ت. 310هـ) بقوله: «قال ابن جُرَيج: لا يستطيعون صرف العذاب عنهم، ولا نصراً»[5].

إن اللفظتين «صرفاً» و«نصراً» جعلتهما صياغة البنية التركيبية دالتين علي العمومية، مما جعل الطبري يعتمد تخصيص بعض الصحابة الكرام لمعناهما العام، متخذين تقدير العنصرين المحذوفين وسيلة لتحقيق الفهم الدقيق للآية الكريمة. وقد يُقدِّر الطبري النتيجة التي ورد سببها في بعض التراكيب القرآنية، كما فعل عند تفسيره لقوله تعالى: **﴿وما تُقدِّموا لأنفسكم من خير تجدوه عند الله﴾**[6]، يقول: «والمعنى تجدوا ثوابه»[7].

إن هذين الشاهدين يبينان المعنى الذي يضيفه تقدير العنصر المحذوف إلى المعنى العام، لكن الطبري لم يلج باب الدلالة البلاغية

العميقة للإيجاز بالحذف ولوجاً يُفضي به إلى إدراك أسرار الحذف ولطائفه، ومذاقاته الحسنة، لكن بفضل نتائج البحوث القيِّمة والطريقة التي حققتها عبقرية عبدالقاهر الجرجاني، الذي انتفع بعلم من سبقه، تمكن بعض المفسرين من توظيف علوم البلاغة، وقواعد النحو، وعلوم أخرى في تتبع خصائص بعض التراكيب القرآنية، واستخلاص ما اهتدوا إليه فيها من أسرار ولطائف، وخاصة حينما يوظفون مقتضيات علم المعاني التي تعد مفتاحاً علمياً وفنياً لولوج أعماق التراكيب القرآنية والإبداعات العربية. وفي طليعة هؤلاء المفسرين الإمام الزمخشري (ت. 538) الذي صرَّح في مقدمة كتابه «الكشاف» بإقبال إخوان له في الدين، الجامعين بين علم العربية والأصول الدينية على تفسيره لآيات قرآنية، وإعجابهم بالحقائق والأسرار واللطائف التي وقف عليها في آي من الذكر الحكيم[8]؛ فهو من زُمرة البلاغيين الذين «كانوا على وعي بتأثير الحذف وقيمته في التراكيب، ولا يختلفون على أنه أكثر بلاغة من الذكر، لأن الذكر سيرٌ فيما هو مألوف من طرق التعبير، والمألوف - أياً كان - ليس له من الإثارة ما لغير المألوف»[9].

فلنقف على بعض الآيات القرآنية التي اعتمدها الزمخشري ظاهرة الحذف في تأويلها، منها قوله تعالى مبيناً رأي موسى عليه السلام لما ناداه ربه فأمره أن يأتي قوم فرعون: **﴿قال ربِّ إنِّي أخاف أن يكذِّبون ويضيق صدري ولا ينطلق لساني فأرسِل إلى هارون﴾**[10]؛ قدَّر الزمخشري ما حُذف في الآية الكريمة بقوله: «أرسل إليه جبرائيل، واجعل نبياً وآزرني به، واشدد به عضددي، وهذا كلام مختصر»[11].

إن الضابط الذي اعتمده لإدراك الفراغ الذي تضمنه التركيب المكوِّن للآية الكريمة هو ضابط نحوي إذ إن الفعل «أرسِل» يحتاج إلى إثبات مفعول داخل السياق كي يُعرف المرسَل إلى هارون.

وعند هذا الحد تنتهي الاستعانة بالضابط النحوي، لتبتدئ الاستعانة بالقرينة اللفظية التي أوحى بها العنصران المكوِّنان للآية الكريمة؛ وهما: «أرسل» و«هارون» اللذان ورد ذكرهما في آية سابقة؛ هي قوله تعالى: **﴿اذهب إلى فرعون إنه طغى قال رب اشرح لي صدري ويسِّرْ لي أمري واحْلُلْ عُقدة من لساني يفقهوا قولي واجعل لي وزيراً من أهلي هارون أخي اشدد به أزري﴾**[12].

فقد أدرك الزمخشري أن الفعل «أرسل» أمر طلبي دلالته البلاغية الدعاء والالتماس، وأن الله تعالى يرسِل جبرائيل عليه السلام إلى أنبيائه ورسله، لذلك قدَّر المفعول به للفعل «أرسل» بلفظة «جبرائيل».

وقد يتخذ ذكر العنصر المحذوف في الآية الكريمة ذريعة للإخبار بأحداث تاريخية لها صلة بما حُذف، كدأبه حين تفسيره لقوله تعالى: **﴿ألا تقاتلون قوماً نكثوا أيمانهم وهمّوا بإخراج الرسول وهم بدءوكم أول مرة أتخشونهم فالله أحق أن تخشوه إن كنتم مؤمنين﴾**[13]: «من مكة حين تشاوروا في أمره بدار الندوة، حتى أذن الله تعالى له في الهجرة، فخرج بنفسه من مكة»[14]. ثم فهم أن الدلالة البلاغية للأسلوب الإنشائي: «أتخشونهم» هي «تقرير بالخشية منهم وتوبيخ عليها»[15] فأوَّل سياق الآية: **﴿فالله أحق أن تخشوه﴾** بقوله: «فقاتلوا أعداءه». ولا شك أنه استقى هذا المعنى من الآية الموالية: **﴿قاتلوهم يعذبهم الله بأيديكم﴾**.

كما أنه قد يعمد إلى حديث نبوي شريف يعضُد القرينة العقلية أو ما يفهم من آية قرآنية أخرى، فيقتبس منه العنصر المحذوف؛ نحو قوله تعالى: **﴿وردَّ الله الذين كفروا بغيظهم لم ينالوا خيراً وكفى الله المؤمنين القتال﴾**[16]. فذكر أن المحذوف المتعلق بالقتال هو: «بالريح والملائكة»، ثم أورد الحديث الذي قال فيه جبريل عليه السلام للنبي

صلى الله عليه وسلم صبيحة الليلة التي انهزم فيها الأحزاب: «يا رسول الله، إن الملائكة لم تضع السلاح، إن الله يأمرك بالمسير إلى بني قريظة، وأنا عامد إليهم، فإن الله داقُّهم دقَّ البيض على الصفا»[17].

أما «الريح والملائكة» فهما اللفظتان اللتان نظن أنه استوحاهما من آية سابقة في السورة نفسها، وهي قوله تعالى: ﴿**يا أيها الذين آمنوا اذكروا نعمة الله عليكم إذ جاءتكم جنود فأرسلنا عليهم ريحاً وجنوداً لم تروها**﴾[18]. فقد صرح الله عز وجل بالريح الباردة التي أهلكت الأحزاب. وكنى عن الملائكة بجنوده المختفين.

إن الزمخشري يتوخى في منهج تفسيره الوضوح والدقة في فهم دلالة التراكيب القرآنية، فعندما يكون فهم المعنى السطحي نابعاً من التلقائية، فإنه يعمد إلى تعميق الفهم، فيقدِّر العنصر المحذوف اعتماداً على قرينة عقلية؛ يتجلى هذا في تفسير قوله تعالى: ﴿**هو الذي خلقكم من تراب ثم من نطفة ثم من علقة ثم يخرجكم طفلاً ثم لتبلغوا أشدكم ثم لتكونوا شيوخاً ومنكم من يُتوفى من قبل ولتبلغوا أجلاً مسمًى ولعلكم تعقلون**﴾[19].

يقول في تفسيره لهذه الآية الكريمة: ﴿**لتبلغوا أشدكم**﴾: متعلق بفعل محذوف تقديره: ثم يبقيكم لتبلغوا، وكذلك لتكونوا. وأما ﴿**لتبلغوا أجلاً مسمًى**﴾. فمناه: ونفعل ذلك لتبلغوا أجلاً مسمًى وهو وقت الموت، وقيل يوم القيامة»[20].

إن نظرته الثاقبة وحسن إدراكه لدلالة الأساليب العربية وجِّهاه إلى سلوك مَهْيَع قويم في تحديد الفرق الدقيق بين الفعل «لتبلغوا» الأول والفعل «ولتبلغوا» الثاني، حيث اعتبر الأول متعلقاً بالفعل «يبقيكم». والإبقاء في رأينا له دلالة بلاغية، وهي إطالة العمر إطالة تصل إلى مرحلة الكمال الجسمي والقوة العقلية، وقد تمتد إلى مرحلة الشيخوخة.

وفي الموضع الثاني لم يقدِّر الزمخشري «الإبقاء»، وإنما آثر أن يكون المتعلّق به المحذوف هو «نفعل ذلك»؛ لأن السياق يوحي بانقضاء عمر الإنسان، وتوقُّف حياته في الدنيا توقفاً أبدياً، مما يجعل مفهوم «الإبقاء» عديم المعنى؛ لأن الذي حل وفُعل هو الفناء.

وقد يتخذ تقدير عنصر محذوف عُمدة في استنباط حكم شرعي كما فعل في تفسيره لقوله تعالى **﴿واعلموا أنما غنمتم من شيء فأنّ لله خمسه وللرسول﴾**[21]. فإذا كان الخبر يحذف ليفيد حذفه التقوية والتوكيد يعتبران دليلاً قوياً على تشريع فرض شرعي نصت عليه الآية المذكورة، أي وجود صرف خمس الغنائم لله ورسوله ولما ذكر في الآية الكريمة، وهو ما بينه الزمخشري بقوله: «فإن لله خُمسه»، وقوله: «فلابد من ثبات الخمس فيه، لا سبيل إلى الإخلال به، والتفريط فيه، من حيث إنه إذا حذف الخبر واحتمل غير واحد من المقدَّرات كقولك: ثابت، واجب، حقٌّ، لازم، وما أشبه ذلك؛ كان أقوى لإيجابه من النص على واحد»[22].

وفي قوله تعالى: **﴿لله ملك السموات والأرض يحيي ويميت وهو على كل شيء قدير﴾**[23]. قدَّر حذوفاً في قوله: «ومعناه يحيي النطف والبيض والموتى يوم القيامة، ويميت الأحياء»[24].

إن عبقريته اكتنهت دلالة ما يحيي الله جل جلاله من مخلوقات لا يلامسها فكرنا أثناء ذكر الإحياء والإماتة، حيث يتجه رأساً إلى إحياء الأموات يوم القيامة، دون إعارة الاهتمام بإحياء النطف والبيْض على الرغم من كـون المؤمن يؤمن بذلك. يمكن أن يكون السـبب هو التفكير في هول يوم القيامة الذي وصفه القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وصفاً تقشعر منه أبدان المؤمنين، غير أن الزمخشري لم يثنه تقدير هذا العنصر المحذوف الدال على عظمة الله تعالى في استحضار شيء آخر دال أيضاً على قوة الله تعالى وجلال قدرته، وذلك بتقدير

«النطف والبيض» فلم يقصر دلالة الإحياء على معناه الأخروي الوارد في قوله تعالى **﴿قال من يُحيي العظام وهي رميم﴾**[25] بل أضاف إلى هذا المعنى دلالة أخرى مقرونة بالإحياء الدنيوي، وقد بدا لي إحياء آخر يمكن أن يضاف إلى العناصر التي قدرها الزمخشري وهو خلق آدم عليه السلام من التراب.

ومن شواهد إبرازه الجزئيات التي تعمِّق إدراك المخاطب لدلالة تراكيب قرآنية قوله تعالى: **﴿إن تنصروا الله ينصركم ويثبِّت أقدامكم﴾**[26]. قال في دلالتها: «إن تنصروا» دين «الله» ورسوله «ينصركم» على عدوكم ويفتح لكم، «ويثبت أقدامكم» في مواطن الحرب أو على «محجة الإسلام» هذا على الرغم من سبق أن ابن جني إلى ذكر المحذوف في الآية الكريمة، حيث يقول: «دين الله وعهود الله وأولياء الله»[28]. إنَّ هذه الحذوف المقدرة حولت فهمنا من العمومية إلى الخصوصية، وهو أن نصر الله لا يتحقق إلا بنصر دينه الحنيف، وأن تثبيت الأقدام يكون في مواطن الحرب، وعلى محجة الإسلام.

إننا عندما نقرأ قوله تعالى: **﴿هل ينظرون إلا أن يأتيهم الله في ظُلَلٍ من الغَمام والملائكة﴾**[29] يتجه فكرنا إلى كيفية إتيان الله جل جلاله هؤلاء المخاطبين، فيبين أبو حيان الغرناطي (ت. 745) دلالة هذا الأسلوب القرآني البلاغي في قوله: «قيل: وينظرون هنا ليست من النظر الذي هو تردُّد العين في المنظور إليه، لأنه لو كان من النظر لعُدِّيَ بإل، وكان مضافاً إلى الوجه، وإنما هو من الانتظار، انتهى. وهذا التعليل ليس بشيء لأن يقال: هو من النظر؛ وهو تردد العين، وهو معدًّى بإلى لكنها محذوفة، والتقدير: هل ينظرون إلا أن يأتيهم الله، وحذْف حرف الجر مع أن إذا لم يلبس قياس مطرد، ولا لبْس هنا فحذف إلى[30]. كما قدَّر محذوفاً بعد **﴿إلا أن يأتيهم الله﴾** فقال: «وقيل: ليس الكلام على ظاهره في حقه سبحانه، وإنما المعنى: يأتيهم

أمر الله وحكمه، وقيل: أي بما وعدهم من الحساب والعذاب»[31]. إلا أن هذا التأويل الذي يعتمد أسلوب الحذف لم يقل به ابن عباس رضي الله عنهما، وإنما قال: «هذا من المكتوم الذي لا يفسَّر». وقد سكت بعضهم عن تأويلها»[32]. على الرغم من الإشارات البلاغية لأبي حيان الغرناطي، إلا أنه لم يهتم بتوظيف الوسائل البلاغية للكشف عن أسرار الدلالات البلاغية في آيات قرآنية، وعن معانيها العميقة ولطائفها المعجزة كما هو الشأن في المهيع الذي سلكه الزمخشري، لأن الطابع الفقهي هو الغالب على تفسيره وعلى تفسير العلماء الأندلسيين، وقد علل ابن خلدون ظاهرة غياب توظيف الوسائل البلاغية في تفاسير العلماء الأندلسيين بقوله: «فالمشارقة على هذا الفن أقوم من المغاربة، وسببه - والله أعلم - أنه كما في العلوم اللسانية والصنائع الكمالية توجد في العمران، والمشرق أوفر عمراناً من المغرب - كما ذكرنا - أو نقول لعناية العجم، وهو معظم أهل الشرق كتفسير الزمخشري، وهو كله مبني على هذا الفن وهو أصله»[33]. غير أن الدكتور علال الغازي انتقد تهجُّم ابن خلدون والمقرِّي والتنبكتي على المغاربة، واتهمهم بضعف مستواهم في صناعة التأليف، حيث يقول: «وإنما أردت الإشارة فقط إلى بعض ما يمس هذا الجناح من العالم الإسلامي، طيلة تاريخه المجيد. وفي يدي «المترع» وكتب نقدية وبلاغية أخرى درستها للتدليل على بطلان هذا الاتهام، والبرهنة على طول باع المغاربة في هذا الميدان»[34]. قد ترتب على تقدير الحذوف في آيات قرآنية كريمة أحكام إلهية وآراء شرعية؛ كما في قوله تعالى: **﴿إن تتقوا الله يجعل لكم فرقاناً ويكفر عنكم سيئتكم ويغفر لكم﴾**[35]: «ذنوبكم بالعفو والتجاوز عنها، وقيل: السيئات الصغائر، والذنوب الكبائر، وقيل المراد: ما تأخر لأنها في أهل بدر، وقد غفرهما الله تعالى لهما»[36]. أو كما في قوله تعالى: **﴿وينزِّل عليكم من**

﴿السماء ماء ليطهركم به﴾[37] الذي يقول فيه المفسر أبو السعود: «أي من الحدث الأصغر والأكبر»[38]، فقد خصص التطهير وربطه بالطهارتين اللتين ترتكز عليهما بعض العبادات.

ومن لطائف حذف أحد عناصر الجملة القرآنية ما توحي به الدلالة البلاغية لقوله تعالى: ﴿الحمد لله الذي أنزل على عبده الكتاب ولم يجعل له عوَجاً قيِّماً ليُنذر بأساً شديداً من لدُنْه﴾[39]، حيث يوجهنا الدليل الإعرابي إلى البحث عن المفعول به الأول للفعل «ليُنذر»؛ وهو: «الذين كفروا» بدليل «البأس» - وهو العذاب - الوارد في السياق، حيث جعل المنذَر به هو الغرض المسوق إليه، فأسقط «الذين كفروا» من البنة التركيبية كما أسقطوا عند الله عز وجل تحقيراً لهم. وفي المقابل تم ذكره في قوله تعالى: ﴿وينذر الذين قالوا اتخذ الله ولداً ما لهم به من علم﴾[40] في حين حذف مفعول به ثان وهو المنذَر به فتحقق التهويل الذي تذهب النفس في تصوره كل مذهب مما يكرهها على الردع.

يتضمن القرآن الكريم تراكيب قرآنية لا يمكن الفهم التلقائي لها من إدراك معناها، مثل قوله تعالى: ﴿ولا تشتروا بآياتي ثمناً قليلاً﴾[41] ذلك أن الثمن لا يُشترى، مما يدعو إلى التفكير في عنصر محذوف يفهم من السياق، قدَّره أحد العلماء بقوله: «ففي الآية حذف مضاف والتقدير: ولا تشتروا بآياتي ذا ثمن قليل؛ لأن الثمن لا يُشترى، وإنما يُشترى شيء ذو ثمن، وقد أفاد الحذف الاهتمام ببيان خسرانهم وضلالهم. إذ هو الغرض المسُوق له الكلام»[42]. إلا أن الزمخشري فسر الاشتراء بالاستبدال[43] فاستغنى عن التأويل الذي يعتمد الحذف.

وكذلك الأمر في الحوار الذي دار بين قابيل وهابيل، الوارد في قوله تعالى: ﴿واتل عليهم نبأ ابني آدم إذ قربا قرباناً فتُقبِّل من

أحدهما ولم يُتقبَّل من الآخر قال لأقتلنَّك قال إنما يتقبل الله من المتقين لئن بسطت إليَّ يدك لتقتلني ما أنا بباسط يدي إليك لأقتلك إني أخاف الله رب العالمين إني أريد أن تبوء بإثمي وإثمك فتكون من أصحاب النار وذلك جزاء الظالمين﴾(44).

يقول الزمخشري: «فإن قلت: فكيف جاز أن يريد شقاوة أخيه وتعذيبه بالنار؟! قلت: كان ظالماً، وجزاء الظالم حسن جائز أن يراد»(45). لكن بدا لي أنه يمكن فهم معنى آخر من البنية التركيبية القرآنية اعتماداً على تقدير حذوف فيها، فتصبح «إنِّي أريد «الكف عن قتلي كراهة» أن تبوء «بإثم قتلي وإثم فعلك الذي من أجله لم يُتقبل قربانك». وتعليل هذا التأويل هو أن هابيل لا يود أن يحتمل أخوه قابيل وِزْر إثمهما معاً، فيكون مآله النار، بدليل سببين:

أولهما: أن هابيل اتَّقى ربه فتقبَّل منه قربانه، وخوفه من ربه منعه من مقاتلة أخيه أثناء عتدائه عليه بالقتل، مع أنه كان أقوى منه وأبطش، كما يقول المفسرون.

وثانيهما: أن تقوى هابيل لن تبيح له الإحساس بالفرحة عندما يكون أخوه قابيل من أصحاب النار.

ومن لطائف حذف بعض العناصر من البنية التركيبية قوله تعالى: **﴿وفي موسى إذ أرسلناه إلى فرعون بسلطان مُبين فتولى برُكْنِه وقال ساحرٌ أو مجنون﴾**(46)؛ سياق الآية الكريمة يوحي بحذف عنصر من بنيتها التركيبية، قدَّره الزمخشري بقوله: «أي هو ساحرٌ»(47). وقدَّره أحد العلماء بقوله: «وقال هذا ساحر، وقد حُذف لضيق المقام لما أصاب فرعون من الهلع حين رأى الآيات»(48). وهو التقدير الذي أميل إليه لأن لفظة «هذا» أكثر تصويراً لحالة فرعون الذي بُهِت وذُهِل بالدليل الباهر المستوحَى من قصة موسى عليه السلام معه؛ والتي

كانت آية وعبرة. فصوت هاء «هذا» الممدودة مداً فخَّماً يحمل دلالة الهلع والذُّهْل.

من خلال هذه الوقفات الموجزة يتضح أن النصوص القرآنية يقتضي فهم معنى بعض تراكيبها التأويل المبني أساساً على تقدير حذوف تهدي إليها قرائن ودلائل إعرابية، وما يوحي به اللسان.

ثم نعمد إلى الوقوف على تراكيب تتضمنها إبداعات أدبية؛ منها قول الشاعر الأموي شَبيب بن البَرصاء في وصفه لفلاة قطعها على متن راحلته:

ومغبَّرةِ الآفاق يجري سَرابُها على أكْمِها قبل الضحى فيَمُوجُ

(المفضليات ص 171)

لم يذكر الشاعر من صفات الفلاة التي افتخر بقطعها إلا اغبرارها؛ مستعملاً أسلوب التعبير بالصفة الثانية عن الموصوف المحذوف، إذ الأصل: ورُبَّ فلاة مغبَّرة الآفاق.

قد يبدو للبعض أن هذا النوع من الحذف يحقق إيجازاً يفيد الاختصار والاحتراز عن العبث فحسب، لكن أهميته تتجاوز هذه المقصدية لتحقق دلالة أبلغ، نلحظ جانباً منها في تعبير الشاعر شبيب عن الصفة الطاغية على حال الفلاة التي استولت على إحساسه، وهو يقطعها على متن راحلته، وهذه الصفة هي الاغبرار الكشف الذي ملأ آفاقها، دلالته خلوها من النَّبْت الذي يصدُّ الرياح عن إثارة الغبار الكثير، فهي فلاة جرداء خالية من كل شيء، عدا الغُبرة التي طبقت آفاقها حتى كستها الظلمة، والغاية الفنية من هذه الدلالة البلاغية هي شهادة حال الصحراء المخيف على تحمل الشاعر للصعاب، وعلى شجاعته التي أتاحت له قطعها. كل ذلك ليكْبُر في عين ابن المُرّي التي

خطبها فمنع من التزوُّج بها. وليبعد عنه ما سببه له هذا الرفض من إحساس مرير بالإهانة وجهل الآخرين قدره.

ومنه قول المرَّار بن مُنقذ الشاعر الإسلامي المعاصر لجرير:

1 - عــجبٌ خَــولةُ إذْ تنكرُني أمْ رأتْ خولةُ شيخاً قد كبُرْ

2 - وكساه الدهرُ سِبّاً ناصعاً وتحنَّى الظهرُ منه فأطِرْ

3 - إن ترىْ شيئاً فإني ماجدٌ ذو بلاء حسن غيرُ غُمُرْ(49)

الاستغراب الصادر من المرَّار يصوِّر حالته النفسية، وشعوره بالوشيجة التي تربطه بذكريات شبابه ولهوه، وإعجاب صاحبته بفتوَّته، لذلك قدم لفظة «عجب» على «إنكار خولة له»، لأن الأصل في التركيب: «إنكار خولة له عجبٌ» ثم استدرك فبيَّن أن مسوِّغ هذا الاستغراب والتعجيب هو نفوره مما أصابته به الشيخوخة انحناء الظَّهر والضعف الشديد.

وقد حذف الرابط الذي يربط رؤية صاحبته به «أم رأتني»، كما فعل حينما صاغ البنية التركيبية المكوِّنة للبيت الثالث، صياغة مرتكزة على حذف «في» المرتبطة بالفعل «ترَيْ»، فقد أثار الشيب أحاسيس دفينة في نفسه، فتحسَّر على فناء شبابه، لكنه أبى أن يستسلم لما يترتَّب على الشيب حيث تتحول مكونات الجسم والعقل إلى حُطام. فاستغل الرابط الذي يربطه بالشيب في خطاب صاحبته، فترك رؤيتها له مطلقة غير مقيَّدة به؛ لأن تحسره على توديعه قوة الشباب يكره ربط صاحبته الشيخوخة به، فتجنَّب الصيغتين: «أم رأتني خولةُ شيخاً» و«إن تريْ فيَّ شيئاً» فأخفى ما يقلقه باطنياً في صياغة بنيتين تركيبيتين حقَّق له حذف عنصر في كل منهما هذا الإخفاء الفني، ومقابل هذا الإسقاط اللغوي كرر اسم صاحبته في البيت الأول تكراراً دالاً ميله الشديد لها.

ثم عبر عن فخامة جسمها، على الرغم من كونها هيفاء وخضيمة الكشح، بأسلوب فني لطيف؛ وذلك في قوله:

1 - فهْي هيفاءُ هضيمُ كشحُها فـخـمـة حيث يُشَدُّ المؤتزَرْ

2 - يَبْهَظُ المِفضَلَ من أردافها ضـفِـرٌ أُردِفَ أنقاءً ضَفِرْ

3 - وإذا تمشي إلى جاراتها لم تكد تبلغُ حتى تنبهِرْ(50)

الأسلوب البليغ والطريف هو قوله: «لم تكد تبلغ حتى تنبهر» لأن من يتفحص هذه البنية التركيبية بحس بلاغي تقوده أدوات علم المعاني في البلاغة العربية، يدرك أن الحذف المفعول به المقيِّد للفعل «تبلغ» - أي «تبلغهن» - يوحي بتوظيف هذا الحذف توظيفاً ذكياً ونفياً يفضي إلى تصوير سرعة خروج نفسها من جرَّاء ضخامة جسمها، وعدم قدرتها على المشي المسترسل، مما سبب لها الإرهاق الجسمي فقد جعل الفعل «تبلغ» غير مقيَّد بمحدِّدٍ لهذه المسافة التي قطعتها أثناء توجهها لبيوت جاراتها، وهذه العمومية في المقصد الذي بلغته، له دلالة بلاغية وفنية؛ وهي جعل هذه المسافة التي قطعتها ممتدة امتداداً يُترك لتصوُّر المتلقي فتذهب فيه نفسه كل مذهب.

ثم نقف على الوظيفة البلاغية والفنية لظاهرة الحذف في إبداعات شعرية لشاعر آخر بعيد زمنياً عن عصر الشاعرين اللذيْن وقفنا على بعض تراكيبهما الشعرية وهي البحتري الذي قال في مدح الفتح بن خاقان:

1 - مهذَّبٌ تشرق الدنيا لطلعته عن أبيضَ مثل نصل السيف وَضَّاحِ

حذف اسم الممدوح، فاختزل جوهر صفاته على لفظتين هما: «مهذَّبٌ» و«أبيض»؛ إذ التهذيب يدل على السلوك القويم والأخلاق الفاضلة، أما «أبيض» فيدل على وجه وضيء وضاءةً توحي بنقائه من

العيوب، لأن الوجه المضيء تستبشر النفس بإشراقه، وهذه الدلالة تلائم «إشراق الدنيا لطلعته» الواردة في السياق.

ومن البراعة الفنية عند البحتري أنه وظف الحذف في هذا *التصوير الفني*، كما وظف الذكر بأسلوب التعبير بأداة أخرى هي الصورة البيانية التي بناها بتشبيه بياض وجه ممدوحه بنصل السيف الوضَّاح؛ وهي صورة فنية حسية حققت تشخيص وضاءة وجهه، لكنه من منظور آخر تشير اشمئزاز المتلقي؛ لأن «السيف» مرتبط بصورة المعركة؛ من نَقْع الجو مكفهراً ودماء تسيل، باعثة الهلع في النفس، فتصبح الصورة بشعة.

إلا أننا نرى أن النفس قلما تندمج مع ما يثيره ذكر السيف في هذا المقام من آثار الحرب، عكس ما تتسبب فيه الصورة البيانية - التي يتضمنها بيت امرئ القيس - من اشمئزاز نفسي يجعل مدرك مكوناتها التشخيصية يتقزز تقززاً يحجب عنه الصورة الجميلة التي كانت مقصدية امرئ القيس في قوله:

وتعطو برخص غيرِ شثْن كأنه أساريعُ ظبي أو مساويكُ إسحِلِ[51]

حذف لفظة «بنان» المتغزَّل بها لتحقيق غاية فنية هي اختزال جوهر صفات بنانها في النعومة واللين الدالين على بعض ملامح جمالها، ثم وظف أسلوبه التشبيه لتشخيص شكل بنانها ولونه ونعومته، فوفِّق في اختيار مشبَّه به تضمَّن صفات حسية تلائم صفات بنان هذه المرأة الذي يشبه الدود نعومة، وبياضاً، وطلاً، وحُمرة في رأسه. إلا أن صورة الدود الصغار تبعث الاشمئزاز في النفس، وتوحي بالبشاعة التي قال عنها ابن رشيق: «وقد أتت القدماء بتشبيهات رغب المولَّدون إلا القليل عن مثلها استبشاعاً لها، وإن كانت بديعة في ذاتها، مثل قول امرئ القيس»[52] أي قوله: وتعطو برخص... إلخ.

وقال البحتري في مقدمة غزلية لقصيدة يمدح فيها إسحاق بن إبراهيم المصعبي الذي شغل مناصب سامية في الدولة العباسية:

1 - عارَضْنَنا أُصُلاً، فقلنا: الرَّبْرَبُ! حتى أضاء الأقحوانُ الأشْنَبُ(53)

أوحت لي أسلوبية بناء هذا البيت بخفق قلب أبي عبادة البحتري لما اعترضه جمع من الحسناوات اللاتي شبه عيونهن بعيون بقر الوحش، ليختار من بينهن أجملهُنَّ، فدفعه هذا الخفقان المقرون بالفرحة إلى حذف لفظة الإشارة إليهنَّ من التركيب، المقدَّرة بقوله: «الرَّبْرَبُ»، لأن حاله المضطربة بسبب اللقاء المفاجئ لحبيبته حالت بينه وبين إيراد جميع عناصر الجملة، فاكتفى بالتعبير عن المشهد بكلمة «الربرب» التي يدل تركيبها الصوفي على الاضطراب الذي انتابه.

فإذا كان المعنى العام شبيهاً بقول امرئ القيس:

فعنَّ لنا سِربٌ كأن نِعاجه عذارى دُوار في مُلاء مذيَّل(54)

فإن البحتري قد عبر عنه بأسلوب آخر نحسب أنه يوائم ما يهدف إليه من تصوير حالته النفسية التي استبد بها الشوق إلى رؤية حبيبته، خلافاً للحالة النفسية لامرئ القيس المغرب في اللهو، فكان التعبير عند الأول بتوظيف الحذف، والتركيب الصوتي للكلمة.

ومن الأساليب الشعرية التي أكسبتها ظاهرة الحذف دلالة بلاغية عميقة وزخَّمها فنياً لطيفاً قول أبي عبادة البحتري في مدح القائد أبي سعيد الثغري:

لم تنم عن دعائهم حين نادَوْا والقنا قد أسال فيهم قَنَاءَ(55)

صوَّر تلبيته لنداء المستغيثين به، موظفاً بنية تركيبية تضمنت حذف المفعول به للفعل «نادوا»، والمقدر بالضمير «الكاف»، ومركِّزاً على النداء المطلق الذي يقيَّد بمن وُجِّه إليه، مما يدل على خطورة

ما يتضمنه هذا النداء الذي يوحي بأن الذين صدر منهم يوجدون في وضع خطير يستدعي التعجيل بإنقاذهم.

وقد ساهم هذا الحذف في بناء وزني صوتي مؤلف من مد حركة النون مداً لا يلبث أن ينقطع انقطاعاً فجائياً عند الوقوف على الواو الساكنة كما ينقطع صوت المستغيثين الذين أعياهم النداء.

وعمد البحتري إلى مد «القنا» المقصورة ليحافظ على التجنيس بين «القنا» و«القنا» وعلى الوزن الصوتي الذي تستدعيه القافية التي تنتهي بالهمزة؛ وهي رويُّ القصيدة؛ ومد تلك اللفظة المقصورة، قال فيه المعري «مد القنا في آخر البيت، وهو في القناة الجارية، وأصلُه مأخوذ من التشبيه بالقناة الثابتة، ومد المقصور سائغ عند كثير من أهل العلم»[56].

إن البنية الصرفية للفظة «قناء» حافظت على صنع التجنيس، وعلى الوزن الصوتي المطلوب، مما جعلها قادرة على شغل مكانها في الترتيب، كي تساهم في بناء صورة فنية لحالة الذعر والهلع التي يوجد عليها المستغيثون بالقائد أبي سعيد الثغري الذي يرون فيه المخلِّص لهم من هذا الهلاك المحقَّق.

على الرغم من أن غرض الهجاء عند البحتري قال فيه أبو الفرج الأصبهاني (ت. 356هـ): نقيٌّ في ضروب الشعر، سوى الهجاء، فإن بضاعته فيه نَزْرَةٌ، وجيِّده منه قليل»[57]، وقال فيه ياقوت الحموي: «وللبحتري تصرُّف حسن في ضروب الشعر سوى الهجاء»[58]، فإن أسلوبه في بعض التراكيب الهجائية لا يخلو من دلالة بلاغية وفنية، نحو قوله في هجاء ابن المغيرة:

6 - زُحَليٌّ قد استفا من الشؤ م جليساً ومؤنساً وضجيعاً

7 - مدْبِرٌ يُصِمُّ ويعمي عنه رزقاً يغدو بصيراً سميعاً[59]

نحسب أن مقارعته لشعر هجَّاء حملته على تخيُّر أساليب فنية هجائية تشفي غليله في تشخيص عيوب ندِّه المشاكس، فالتجأ إلى حذف المسند إليه «ابن المغيرة» المهجوَّ، وتجميع صفاته السيئة في اسم يتفجَّر من دلالته النحسُ الذميم، وذلك بعد انحراف صيغة الاسم «زحل» إلى صيغة الصفة التي كوَّنت بنية «النسبة»، لأن البصريين يرون أن الاسم الجامد لا يكون صفة إلا إذا أوِّل بالمشتق، فيكون تأويل «زُحَلي» بـ «المنسوب إلى زحل»، وذلك ليُلبسوا قواعدهم النحوية لباس القوة الإلزامية، لكونها من الثوابت.

نعتقد أن البحتري وُفِّق في كشف الغموض الذي يمكن أن يترتَّب عن توظيف اسم النجم «زحل» توظيفاً رمزياً يعبِّر عما يوحي به عند المنجمين من النحس الأكبر، وذلك بإشارته إلى هذا المعنى في سياق كلامه الشعري، حيث قال «استفاد من الشؤم» استفادة حملت إليه كل ما تتضمنه هذه الكلمة من المعاني القبيحة والمخيفة، تنصهر في نفس ابن المغيرة وسلوكه، فيهرب الناس منه كأنه جمل أجرب.

وهل هناك من هو أشد شؤماً ونحساً من هذا الرجل الذي اختزل أبو عبادة صفاته في إدباره عن تلقِّي رزقه؟! لأنه محروم قُتِّر عليه رزقه تقتيراً تسبب في إصابته بالصم والعمى مما يدل على تنكُّبه الطريق المؤدي إليه.

وفي مقابل الحذف قد يكون الذكر أسلوباً فنياً قادراً على تحقيق دلالة بلاغية قد لا يحققها الحذف في سياق معين، كما فعل البحتري حينما عوَّض الحذف بالذكر في البنية التركيبية للبيت السابع، لأنه كان يتوقع أن يحذف معمول الفعل «يُصِمُّ» والفعل «يُعمِي» قياساً على بنيات شائعة في اللغة العربية، مثل المثل: «حبك يُعمِي ويُصِمُّ»(60). والتقدير: «يُعمِي عينيك عن المساوئ»، ويفصمُّ أذنيك عن سماع العذل فيه. إلا أنه آثر ذكر «الرزق» الموصوف بالبصير السميع،

واعتبار الحرمان سبباً في صمم رزق ابن المغيرة وعماه، وهما العاهتان اللتان حالتا بينه وبين كسب رزقه، فحقق هذا الذكر ما لا يستطيع الحذف تحقيقه في هذا التركيب من تصوير النحس والشؤم المخفيْن.

وعلى مستوى الشعر الذي يعتمد الغوص في المعاني بالتفكير العقلي، وصياغتها بأسلوب معقد وغامض، نقف على قول أبي تمام في مدح أبي الحسين محمد بن الهيثم بن شبانة:

31 - فتىً لا يرى بُدّاً من البأس والندَى   ولا شيءَ إلا منه غـيـرَهما بُدُّ

32 - حبيبٌ بغيضٌ عند راميك من قلىً   وسيفٌ على شانيكَ ليس له غِمْدُ(61)

المحذوف هو الممدوح، وتقديره: «هو» فتى، لكن المحذوف في البيت الثاني والثلاثين هو الشاعر نفسه، وتقديره: «أنا» حبيب، وهو حذف نجم عنه التباس في المسند إليه: «حبيبٌ بغيضٌ»، لأن «حبيبٌ» اسم أبي تمام البغيض إلى أعداء الممدوح، حيث إنه يُغصُّهُم بمدحه كما يقول التبريزي شارح الديوان. وعليه، فإن الغموض قد بلغ مداه حين حذف المسند إليه واكتفى بذكر المسندين: «حبيبٌ بغيضٌ» اللذين زاد تنكيرهما التركيب غموضاً، بالإضافة إلى حذف همزة «شانيك» لتخفيف الإيقاع الذي تثقله الهمزة الممدودة الياء.

ونكتفي بالوقوف على بنية تركيبية واحدة من الشعر الحديث للشاعر أمل دنقل الذي يقول في قصيدة تعتمد التفعيلة في وزنها العروضي:

صبيًا

شَدَدْتُ على يديه القوسَ

كي يُفيقَ بقية الأقرانِ

«فلمَّا اشتدَّ ساعده...»(62)

لقد كفاني الباحث الدكتور مصطفى السعدي التأمل في الدلالة البلاغية للحذف في هذه البنية التركيبية حين قال: «ورد في الفقرة السابقة هذا التضمين التراثي: «فلمَّا...»، ولم يذكره الشاعر كاملاً إذ حذف جواب الشرط: «رماني». وقد جاء هذا الاستدعاء لمشابهة في الموقف، إذ كان الحب لدى الشاعر صبياً، ومافتئ أن تربَّى وقوي عوده، واكتمل نضجه حتى هجر صاحبه بنفس الخبرات التي أعطاها إياه، ولأن هزيمة الشاعر أمام قلبه، أو أمام الحب غير متوقَّعة»، «ولم يقدر علي النطق بحقيقة المأساة»: «رماني»، فتمَّ الحذف، وكان هذا الحذف غياباً لأبعاد المأساة»[63].

وهكذا يتضح أن الحذف في التراكيب العربية؛ إلهية كانت أو بشرية، أسلوب بلاغي قديم استُغلَّت إمكانياته الإيحائية والبلاغية في التعبير عن أسرار، ولطائف، ومعان قد يحتاج مرسِل الخطاب إلي الإطالة في تبليغها، وهو ما عبَّر عنه شيخ البلاغيين عبدالقاهر الجرجاني بقوله: «ترك الذكر أفصح من الذكر»[64]. فقد تأصّلت الفلسفة الجمالية لأسلوب الحذف في الإبداعات الشعرية خاصة فكانت له القدرة التعبيرية ليحتل مكانته بين وسائل الأداء الشعري، كما كانت له القدرة على أن يُخفي في تضاعيفه معاني وأسرار ولطائف إعجازية في القرآن الكريم اهتدى إلى بعضها القليل من المفسرين البلاغيين الذين اعتمدوا قدرات علم المعاني في البلاغة العربية وسيلة من وسائل فهم معاني تراكيب قرآنية ودلالتها البلاغية.

الهوامش

1) دلائل الإعجاز ص 83 للإمام أبي بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني النحوي، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، الطبعة الثانية، 1992، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة.

2) المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة تمام حسان، مجلة فصول في النقد الأدبي.

3) الخصائص، صنعة أبي الفتح عثمان بن جني 360/2، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

4) سورة الفرقان، الآية 19.

5) جامع البيان عن تأويل آي القرآن 193/10، تأليف أبي جعفر محمد بن جرير الطبري، طبعة 1984، دار الفكر، بيروت.

6) سورة البقرة، الآية 110.

7) جامع البيان 529/2.

8) تُنظر مقدمة الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل للإمام محمود بن عمد الزمخشري، رتبه وضبطه وصححه مصطفى حسين أحمد، طبعة سنة 1986، دار الكتاب العربي، بيروت.

9) الأسلوبية؛ مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، ص 140، طبعة 1990، الدار الفنية للنشر والتوزيع.

10) سورة الشعراء، الآيتان: 12-13.

11) الكشاف 302/3.

12) سورة طه، الآيات: 24-31.

13) سورة التوبة، الآية 13.

14) الكشاف 252/2.

15) نفسه 252/2.

16) سورة الأحزاب، الآية 25.

17) الكشاف 533/3.

18) سورة الأحزاب، الآية 9.

19) سورة غافر الآية 69.

20) الكشاف 177/4.

21) سورة الأنفال، الآية 41.

22) الكشاف 221/2.

23) سورة الحديد، الآية 2.

24) الكشاف 472/4.

25) سورة يس، الآية 78.

26) سورة محمد، الآية 7.

27) الكشاف 318/4.

28) المحتسَب في تبيين وجود شواذ القراءات والإيضاح عنها تأليف أبي الفتح ابن جني 188/1، تحقيق علي النجدي ناصف والدكتور عبدالحليم النجار والدكتور عبدالفتاح إسماعيل شلبي، طبعة 1994، القاهرة.

29) سورة البقرة، الآية 210.

30) تفسير البحر المحيط لمحيط بن يوسف أبي حيان الأندلسي الغرناطي، 124/2 الطبعة الثانية 1983، دار الفكر.

31) الجامع لأحكام القرآن تأليف القرطبي 26/3، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت.

32) نفسه، 26/3.

33) المقدمة لابن خلدون، ص 552، الطبعة الأولى 1978، دار القلم، بيروت.

34) المنزع البديع لابن محمد القاسم السجلماسي ص 25، تقديم وتحقيق علال الغازي، الطبعة الأولى 1980، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب.

35) سورة الأنفال، الآية 29.

36) تفسير أبي السعود، 2 أو إرشاد العقل السليم، 352/2، دار الفكر.

37) سورة الأنفال، الآية 11.

38) تفسير أبي السعود 374/2.

39) سورة الكهف، الآية 2.

40) سورة الكهف، الآيتان: 4-5.

41) سورة البقرة الآية 41.

42) الحذف البلاغي في القرآن الكريم، مصطفى عبدالسلام أبو شادي، ص 70، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة.

43) ينظر الكشاف 132/1.

44) سورة المائدة، الآيات: 27-29.

45) الكشاف، 625/1.

46) سورة الذاريات، الآيتان 38-39.

47) الكشاف، 403/4.

48) الحذف البلاغي في القرآن الكريم ص 48.

49) سبّاً: الخمار والعمامة ونحوهما، تحنَّى وأطر: انحنى وعطف، غُمُر: الذي لم يجرب الأمور. انظر المفضليات ص 82. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، الطبعة الخامسة، دار المعارف بمصر،

50) هضيم الكشح: ضامرة الخصْر. يهبظ: يملأ. المفْضَل: الثوب الذي تتفضَّل فيه المرأة أي تلبسه وحده في خلوتها، ضَفِرٌ: جمع ضفِرَة: وهي الرملة العظيمة المتعقدة. الأنقاء: جمع نقاء، وهو الصغير من الرمل، والمعنى: كأن عجيزتها رمل؛ أردف رملاً. تنبهر: يكون خروج نفَسِها سريعاً، ينظر المفضليات ص 90-91.

51) تعطو: تتناول؛ اللسان؛ عطا. رخص: ناعم وليِّن؛ اللسان؛ رَخْص. شثْن؛ غليظ، أي خشن؛ اللسان؛ شثن. أساريع: دود مر الرؤوس، بيض الأجساد، تكون في الرمل، تشبه بها أصابع النساء؛ اللسان؛ سرع. ظبي: اسم واد بتهامة؛ اللسان؛ سرع: إسْحِل: شجر يُستاك به؛ اللسان: سحل. يُنظر في ديوان امرئ القيس ص 17. تحقيق «محمد أبو الفضل إبراهيم» الطبعة الخامسة، دار المعارف بمصر.

52) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تأليف الإمام أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني 509/1. تحقيق محمد قرقزان، الطبعة الأولى 1988، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

53) ديوان لابحتري، 71-72، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، المجلد الأول والثاني، الطبعة الثالثة.

54) ديوان امرئ القيس، ص 22.

55) القنا: جمع قناة، وهي الرمح. قناء: مدٌّ للقنا، وهي مجاري الماء؛ اللسان؛ قنا.

56) عبث الوليد في الكلام على شعر أبي عبادة الوليد بن عُبيد البحتري للمعري ص 20-21. تحقيق ناديا علي الدولة 1978، دمشق.

57) كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني 232/2، تحقيق عبدالكريم إبراهيم العزباوي

ومحمود محمد غنيم، إشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة جمال للطباعة والنشر والتوزيع.

59) ديوان البحتري، 1282/2-1283.

60) مجمع الأمثال لأبي الفضل أحمد بن محمد النيسابوري 196/1، حققه وفصله وضبط غرائبه وعلّق حواشيه محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الفكر.

61) ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي؛ 83/2 تحقيق محمد عبده عزّام، الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة.

62) مقتل القمر، لأمل دنقل، ص 24، دار العودة، بيروت.

63) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، د. مصطفى السعدي، ص 139، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية.

64) دلائل الإعجاز، ص 146.



اكتساب اللغة الثانية - الكفايات والمشكلات



سمير شريف استيتية

يستعمل مصطلح اللغة الثانية في الدراسات اللغوية التطبيقية، للدلالة على مفاهيم متعددة. فهو يستعمل للدلالة على ثاني لغة يتعلمها الأفراد، في المدارس والمعاهد والكليات إلى جانب لغتهم، كحال اللغة الإنجليزية في بعض الأقطار العربية، مثل الأردن، ودول الخليج. وحال الفرنسية في أقطار عربية أخرى كسورية، ولبنان، ودول المغرب العربي. ويستعمل المصطلح كذلك للدلالة على لغة رسمية ثانية في بلد ما، كحال الفرنسية في المناطق الناطقة بالإنجليزية في كندا، وحال الإنجليزية بالنسبة للناطقين بالفرنسية في كندا أيضاً. ويدل هذا المصطلح كذلك على لغة أخرى يستعملها الناس في البيت، غير التي يستعملونها في حياتهم العامة، كحال الشيشانية والشركسية في الأردن وبعض البلاد العربية الأخرى.

يدرس هذا البحث اللغة الثانية، ومداره على ثلاثة محاور هي:

1. اكتساب اللغة الثانية، والمبادئ التي تعمل على ترسيخ هذا الاكتساب.
2. الكفايات التي تمكن الدارس من اكتساب اللغة الثانية ، اكتساباً صحيحاً يجعله قادراً على ممارستها بطلاقة.
3. مشكلات تعلم اللغة الثانية. وقد جعلت هذه المشكلات في مجالين

اثنين هما المشكلات النطقية، والمشكلات النحوية والتركيبية والدلالية.

[1] اكتساب اللغة الثانية

أجريت دراسات متعددة، لمعرفة كيفية اكتساب المتعلم اللغة الثانية. وعلى الرغم من أن كثيراً من هذه الدراسات، يقف على حالة فئة قليلة من المتعلمين، فإن النتائج التي انتهت إليها دراسات «الحالة» case study تظل مفيدة، لاعتبارات متعددة منها: أن هذا النوع من الدراسات يستصفي الوقت والجهد اللازمين، لمعرفة واقع عدد قليل من المتعلمين. وهو أمر يجعل الدراسة أقرب إلى الواقع منها إلى التنظير، وأن النتائج تكون ألصق بحالة هؤلاء الذين يدرسون اللغة الثانية، مما يجعل الباحث أقرب إلى معرفة المشكلات التعليمية التي يعانون منها، فتسهل معالجتها والتغلب عليها. وإذا أضفنا إلى ذلك أن دراسة الحالة تجعل الباحث يقف عند كل جزئية، لا يتاح الوقوف عندها في الدراسات النظرية والعامة، تبين لنا أهمية دراسة الحالة.

وقد يقال - ومن الحق أن يقال - إن دراسة الحالة على قدر من الخصوص الذي يجعل نتائجها غير سائغة للتعميم. هذا صحيح، وصحيح أيضاً أن نتائج الحالات المحددة، لا تعمل في اتجاه مخالف لما تكون عليه نتائج الحالات العامة، بل إنها لا تكون إلا تحت مظلتها. والخصوص في الغالب، ناتج عن كون عنصر الظاهرة، واقعاً تحت تأثير متغير أو عدد من المتغيرات التي لا تتأثر بها عناصر أخرى من الظاهرة نفسها.

وإذا نظرنا في مجموع المؤثرات ونتائجها، في عدد كبير من دراسات الحالة، كان من الممكن أن ننتهي إلى تصور شامل موحد، من

سماته الأساسية أن الجانب النظري فيه، مستنبط من الجانب العملي، وذلك على خلاف ما هو معهود من أن النظرية تكون أولاً، ثم يكون بعدها التطبيق.

إذا استعرضنا الدراسات الجزئية ، سواء أكانت خاصة أم دراسات حالة، تبين أن اللغة الثانية، يتم تعلمها بحسب الأسس الآتية:

1. «ما كان أوضح وأقرب إلى الوضوح، كان أقرب إلى التعلم، وأرسخ في أذهان المتعلمين»[1]. هذا يعني بالضرورة أن المتعلمين يلتقطون اللغة الثانية بمقدار جوانب وضوحها لديهم. وهذا يعني كذلك أن هؤلاء المتعلمين يتفاوتون من شخص إلى آخر، في تبيّن جوانب الوضوح؛ فما كان واضحاً بالنسبة إلى أحدهم، قد لا يكون كذلك، بالنسبة إلى الآخرين بالضرورة. وهنا تتدخل متغيرات أخرى كعامل السّنّ، والاستعداد، والذكاء، وأثر البيئة المحلية، وأثر الأسرة، إلى غير ذلك من العوامل التي تتحرك بصفتها متغيرات متفاوتة التأثير. وفوق هذا وذاك، فإن الوضوح قد يكون بالنسبة إلى بعض المتعلمين، وضوح الموضوع الذي تعالجه اللغة، في حين أنه بالنسبة إلى آخرين، وضوح البساطة وعدم التركيب. وقد يكون بالنسبة إلى فئة ثالثة، وضوح المهارة نفسها لدى المتعلم. ذلك أن المسألة النطقية قد تكون في ذاتها، مسألة معقدة لدى أحد المتعلمين، يسيرة عند غيره. وقد يستطيع متعلم أو مجموعة من المتعلمين تبيّن الطريقة التي تحتذى في تركيب الجملة، أو استعمالها في الموطن الصحيح، ولا يتبيّن مثل ذلك لغيره.

ومن هنا، كانت مسؤولية من يتصدر لتعليم اللغة الثانية كبيرة؛ إذ عليه أن يعمل على أن يكون أمر اللغة واضحاً ميسوراً للمتعلمين، وأن يستغل ما يجده المتعلم واضحاً، من أجل تعليمه بالطريقة الأمثل.

2. «كلما كان المتعلم أقدر على تفسير الظاهرة اللغوية، كان أقدر على تعلّمها»[2]. وهذه مسألة نسبية دون شك. فالتفسير المقصود يتناسب مع مستوى المتعلم؛ مستواه العمري، ومستواه العقلي، ومستواه المهاري. وحتى أوضح ما أعنيه بمسألة تفسير الظاهرة أقول: لو أن متعلماً طُلب إليه أن يفسّر شيئاً لم يفهمه، فلن يستطيع أن يفسره، فضلاً عن أن ينطلق لسانه به. وهنا لابد أن تلتحم اللغة مع الظاهرة التحاماً تكاملياً، يجمع بينهما وعي واحد، مؤداه أن اللغة هي الصورة التعبيرية عن الظاهرة. ومعنى ذلك أن اللغة يجب أن تكون تعبيراً عن الواقع الذي يراه المتعلم، بعيدة عن التجريد غير القابل للتفسير، بعيدة عن الربط العقلي المجرد الذي يحتاج إلى قدر كبير من التأمل والتفكير. وهذا لا يعني أن نضع الحواجز والعراقيل أمام المتعلمين، وبخاصة إذا كانوا صغاراً. الأمر ليس كذلك. ولكن المقصود أن نجعل اللغة في لسان المتعلمين قادرة على تفسير ما يرونه والتعبير عنه.

قد نجد أطفالاً يفسرون ظاهرة ما في حياتهم، بتعبيرات ربما يكونون قد سمعوها من قبل ، وربما لا يكونون قد سمعوها. فإذا كانت هذه التعبيرات خطأ، كان ذلك دليلاً على عدم فهم الظاهرة، وعدم فهم الطريقة التي يعبرون بها عنها. وإذا كانت هذه التعبيرات دالة على سعة خيال فليس لنا أن نردها، بحجة أنها غير موافقة لخيال الكبار؛ فالصغار لهم طريقة يعبرون بها عن تصورهم للأشياء.

3. «ما اتصل بالذاكرة القصيرة أكثر من غيره، كان أقرب منه إلى التعلم»[3]. المقصود بالذاكرة القصيرة ، ما تختزنه ذاكرتنا من معلومات بصورة مؤقتة، لا حاجة بعدها إلى خزن هذه المعلومات. وحتى أوضح ذلك بمثال أقول: تصور أن أحداً طلب منك أن تعطيه حاصل ضرب 7× 23 شفهياً، دون استعمال ورقة أو قلم. ستبدأ

أولاً بضرب 7× 3، وتكون نتيجة ذلك أنك قد حصلت على الرقم 21، حيث تضع الواحد في خانة الآحاد، وتختزنه في الذاكرة القصيرة، وتختزن فيها الرقم 2، ثم تضرب 7× 2 وتكون النتيجة 14، وتستدعي العدد 2 الذي كنت قد اختزنته في الذاكرة، وتضيفه إلى الرقم 14، ثم تستدعي العدد الذي اختزنته في منزلة الآحاد، وهو 2 وتضيفه إلى العدد 14، وتكون النتيجة 161. ثم تمحّي عمليات الخزن كلها. ويسمى ما نختزنه لمدة قصيرة، كالذي رأيناه في العملية الحسابية السابقة «الذاكرة القصيرة».

ينطبق هذا تماماً على العمليات اللغوية التي نمارسها في حياتنا اليومية. ومن أجل بيان ذلك نعود إلى القاعدة التي رصدناها أعلاه، وهي «ما اتصل بالذاكرة القصيرة من اللغة، كان أقرب إلى التعلم» فأقول: إن أول ما يسمعه المتعلم من الجملة، وآخر ما يسمعه منها، يعلق أكثر من غيره بذاكرته. ومن أجل ذلك، ينبغي أن تكون الجمل قصيرة، في بدايات التعلم خاصة. قد يقال إن الذاكرة القصيرة لا تختزن المعلومات إلى أمدٍ طويل، فما الفائدة منها؟ أقول: إن كثرة ورود الاستعمالات اللغوية على المتعلم، وإن كان موطنها الأول هو الذاكرة القصيرة، فإنها ستنتقل إلى الذاكرة الطويلة الأمد. وهذا يعني أنها ستصبح جزءاً حيوياً من المخزون اللغوي للمتعلم.

غير أن استعمال الجمل القصيرة، لا يؤدي الوظيفة المرجوة، منه إذا لم يكن ذا فائدة للمتعلم. بعبارة أخرى، إن المخزون الذي يكون في الذاكرة القصيرة ينتقل إلى الذاكرة الطويلة، عندما يجد أنه قد حقق فائدة من نوع ما. قد يكون إحساسه بالنجاح هو الفائدة التي يجنيها. وقد يكون إحساسه بالحاجة مساوياً لإحساسه بالنجاح. وهذا يعني في التحليل الأخير، أنه ينبغي لنا أن نجعل المتعلم يحس بتلك الحاجة.

وبمقدار ما نكون قد جعلناه يشعر بذلك، نكون قد حققنا نجاحاً في هذا المجال.

4. يحدث التنامي في تعلم اللغة الثانية بصورة متدرجة. وهذا يعني أن المتعلم يبدأ بالحد الأدنى الممكن اقتناصه من اللغة، ثم يبني عليه. وقابلية ما تعلمه في الخطوة الأولى يعني أنه عمل تراكمي. وقد سجل بعض الباحثين الخطوات التراكمية التي شاهدوها في السلوك اللغوي، عند مجموعة من الأطفال الذين تعلموا الإنجليزية لغة ثانية، وكانوا من الناطقين بالفرنسية. فقد اكتسب بعضهم العبارة الآتية: get out of here، ثم بنوا عليها العبارة الآتية، مما لم يكونوا قد سمعوه من قبل: let's get out of here. ثم بنوا عليها عبارة ثالثة مبتكرة، من استعمالهم الخاص: you should get out of here وهكذا[4].

والتنامي بالتدرج يؤدي إلى التعميم، كالذي رأيناه في المثال السابق؛ إذ كان الطفل قادراً على أن يعمم استعمال عبارة get out of here في مواقف غير الموقف الذي استعملت فيه أول مرة سمعها فيه. وللتعميم صورة أخرى؛ يستنتج المتعلم أن اسم الإشارة «هذا» يصلح أن يستعمل إشارة لغوية منطوقة إلى كل موضوع يمكن إن نشير إليه بأيدينا ، أو أن يستنتج من يدرس الإنجليزية لغةً ثانية، أن التعبير عن كل فعل يجري أداؤه في وقت الحديث عنه، يكون مركباً من فعل الكينونة (is, am, are) والفعل مُنْتَهِياً باللاحقة [ing] هكذا: we are coming , I am coming , he is coming.

ويرى بعض الباحثين أن التعميم يكون مبنياً على ملاحظة السمات الدلالية semantic features[5] لكل كلمة. من ذلك مثلاً أن يلحظ السمات الدلالية للضميرين (هو) و(هي) كما هي مبينة فيما يأتي:

+ إنسان + مفرد + مذكر + التفات	هي	+ إنسان + مفرد + مؤنث + التفات

بملاحظة السمات الدلالية لهذين الضميرين يمكن تعميمهما؛ فيقال عن كل إنسان مفرد مذكر مُلتفت عنه [غائب]: «هو». ويقال عن كل إنسان مفرد مؤنث مُلتفت عنه [غائبة]: «هي». ومن هذا المثال البسيط غير المركب، يمكن الانطلاق في تصور عملية التعميم، عند الذين يتعلمون اللغة الثانية. هذا لا يعني أن الذين يتعلمون لغتهم لا يفعلون ذلك، فهم يفعلونه دون شك. غير أن القدرة على التعميم، ينبغي أن تعمل عملها بشكل مستمر، عند الذين يتعلمون اللغة الثانية.

5. «الأطفال يتعلمون اللغة الثانية باستيعاب نظامها، لا باستظهار كلماتها»[6]. هذا المبدأ ناجم عن مبدأ آخر، ومنبثق عنه، مؤداه أن اللغة ليست كلمات، وإنما هي مجموعة أنظمة نبصر آثارها في التراكيب. وهذا يعني أن الجهد الذي يبذله المتعلم في حفظ الكلمات واستظهارها، يجب أن يصرف لمعرفة الطريقة التي يرتبط بها الكلام بعضه ببعض. فإذا عرف ذلك كان من الميسور عليه أن يحفظ الكلمات، دون أن يبذل جهداً كبيراً في حفظها.

وقد وجد بعض الباحثين أن الأطفال الذين يدرسون اللغة الثانية، تضل بهم الطريق في معرفة الجملة، بسبب عدم معرفة العلاقة التي تربط بين كلمة وأخرى[7]. والتركيز قادر على أن يكشف عن هذه العلاقة.

ويكتسب المتعلمون التركيز عن طريق إحداث عزل بين مادة التعلم، في موقف ما، وما يرافق هذه المادة من معلومات فرعية متصلة بالمادة نفسها. والتركيز عندما يصبح سمة رئيسة للمتعلم، يجعل المهارات اللغوية تأخذ حقها في الممارسة.

والمهارة إحدى الظواهر المعقدة التركيب في اللغة. وهي التي تمكن المتعلم من أن يقف على حقيقة مادة التعلم، والسمات التركيبية والنحوية والدلالية التي تشكل في مجموعها نظام تلك اللغة. ولما كانت المهارة اللغوية هي الترجمة العملية لاستيعاب النظام اللغوي، كان امتلاكها ضرورياً لديمومة هذا الاستيعاب. هذه واحدة؛ ثم إن اللغة ليست معرفة مجردة عن الأداء والسلوك؛ إذ لا قيمة للمعرفة اللغوية التي نعجز عن أن نجعلها واقعاً سلوكياً، وسلوكاً واقعاً. هذه ثانية.

تتكون المهارة - بعموم كونها وخصوص كينونتها - بوقوف المتعلم على الظاهرة واستيعابه لها. فإذا تم ذلك أصبح المتعلم مُهَيأً لأن تكون الظاهرة ذات قيمة في منظومة قيَمه. وهذه الخطوة هي الأكثر صعوبة في اكتساب المهارة. إذ لا نجد أنفسنا دائماً قادرين على تحويل المعلومات الإيجابية إلى قيم. فإذا تمت هذه الخطوة، والتزم المتعلم بها أصبحت القيمة اتجاهاً في حياته. فإذا تمت هذه الخطوة تحول الاتجاه إلى مهارة. وينطبق هذا على كل ما يسمى مهارة، والمهارات اللغوية في مقدمتها.

إن الصغار الذين يتعلمون اللغة الثانية، في المجتمع الذي ينطق بها، أقدر من غيرهم، على ترجمة الخطوات التي ذكرناها في الفقرة السابقة. فهم أولاً يستوعبون الظاهرة - ولتكن الظاهرة النطقية مثلاً لذلك - ثم يجدون أنفسهم قد وقفوا على ما يجعلهم مثل أقرانهم، من أبناء اللغة الثانية. فيجدون أنفسهم قد التزموا به؛ ليصبح اتجاهاً مصاحباً لهم، وجزءاً من حياتهم اللغوية. ثم يجعلهم تكرار الظاهرة

وممارستها الدائمة، أهل مهارة في نطق اللغة الثانية، حتى يكونوا وكأنهم من أبناء تلك اللغة.

[2] كفايات تعلم اللغة الثانية

عرّف هامرلي الكفاية في اللغة الثانية بأنها «المعرفة التي تمكّن المتحدث من فهم اللغة، واستخدامها بدقة وطلاقة، وبكيفية ملائمة لجميع الأغراض الاتصالية في الأوضاع الثقافية المناسبة»[8].

ذكرها هامرلي ثلاث كفايات في تعلم اللغة هي: اللغوية، والاتصالية، والثقافية. والكفاية اللغوية فهي في نظره المعرفة اللاشعورية باللغة لدى الناطق المثالي الأصلي باللغة. وتتمثل هذه الكفاية في الأداء performance. وبذلك يكون مفهوم الكفاية عنده مطابقاً لهذا المفهوم عند تشومسكي. واستعمل هامرلي المصطلح نفسه الذي استعمله تشومسكي وهو competence.

ولابد من الوقوف قليلاً عند ما ذهب إليه هامرلي، فنقول: إن تقسيم الكفايات على هذا النحو، يجعلها فروعاً تنتمي إلى أصل واحد؛ فهذه كفاية لغوية، وتلك اتصالية، وأخرى ثقافية. والحق أنه عند ذكر اكتساب اللغة، فإن الكفاية اللغوية هي الأصل الذي تنبثق منه كفايات أخرى. وليست هذه فرعاً كسائر الكفايات.

والكفايات التي تتفرع من الكفاية اللغوية اثنتا عشرة كفاية، نذكرها فيما هو آت:

(أ) الكفاية الثقافية:

لما كانت كل لغة مرآة ثقافة الناطقين بها، كان من غير الممكن فهمها فهماً صحيحاً، بمعزل عن فهم المكونات الثقافية لأبنائها[9].

وهذا يعني أن الإلمام بقواعد اللغة نحواً وصرفاً ليس وحده كافياً، ما لم يقف المتعلم على الأصول الثقافية والحضارية للمجتمع الذي تنتمي إليه تلك اللغة. وربما كان كثير من الأخطاء الجارية على ألسنة الذين يتعلمون اللغة الثانية، ناجماً عن سوء فهم تلك الأصول، أو عدم فهمها أصلاً. ويظهر هذا جلياً في الترجمات التي تكون من اللغة الثانية إلى اللغة الأم.

(ب) كفاية الاختيار:

وهي قدرة تمكن الفرد من أن يختار من الأشياء أقربها، ومن المعاني أثقبها، ومن الألفاظ أنسبها. وهي ملكة مكتسبة، قائمة على استعداد فطري، تنظمها الخبرة، ويرقى بها النظر. وقد أدرك العرب من قبل أهمية هذه الكفاية، حتى قال الجاحظ (ت 255هـ) مقولته الشهيرة: «دلّ على عاقل اختياره».

تظهر ضرورة هذه الكفاية في المواطن التي يغيب فيها عن الكثيرين، استعمال أنسب الكلمات للدلالة على معنى معين، أو مجموعة من المعاني. وإذا كان هذا ينطبق على اللغة الأم، فإنه أكثر انطباقاً على اللغة الثانية، فكثيراً ما يجد المرء نفسه، وقد استولت الحيرة على نفسه، وهو يبحث عن كلمة معينة في اللغة الثانية، تكون في هذا الموطن أنسب من غيرها. إن مقدرة المرء على اختيار الكلمة المناسبة، تفيده في أن يتجنب الخطأ، إذا استعمل هذه الكلمة دون غيرها. والخطأ المقصود هنا خطأ في الكلمة نفسها، أو في استعمالها. أما الخطأ في الكلمة فمثل قول أحدهم: airless wheel بدلاً من flat tire «عجلة مفرغة»؛ أي مفرغة من الهواء لثقب فيها، وقول الآخر meater «جزار»، وغير ذلك مما يبدو سخيفاً مضحكاً.

وأما خطأ الاستعمال فمثل استعمال أحدهم shut up في موطن

كلمة listen. وقد عبّر أحد متعلمي الإنجليزية من الناطقين بالعربية عن رغبته في أن يشرب ماءً بارداً فقال: I want to drink cold water. وكلمة cold تستعمل في ما لا يستحب كأن يقال: the weather is cold؛ وكان عليه أن يقول: I want to drink cool water.

وكفاية الاختيار لا تقف بصاحبها ،عند تجنب الخطأ لغةً واستعمالاً فقط، بل إنها تجعل صاحبها قادراً على أن ينتقي الكلمات الأنسب للموضوع والمقام. وتصبح لديه ملكة التقاط الكلمات الأنسب للبحوث العلمية؛ فما يجوز استعماله في الحديث العادي، لا يستعمل في البحث العلمي والرسالة العلمية. فكلمة refuse تستعمل للدلالة على الرفض، وهي لا تستعمل في البحث العلمي، في مقام الحديث عن رفض فكرة ما بحجة علمية؛ فالأفضل استعمال كلمة refute أو defeat.

وهكذا يتبين أن كفاية الاختيار تتضمن قدرة على تمييز الخطأ من الصواب، وقدرة على تمييز الموطن الصحيح للكلمة، وقدرة على تمييز الأنسب من المناسب. وحين لا تكون هذه الكفاية موجودة لدى المتعلم يقع في الخطأ.

(ج) كفاية المبادرة:

المبادرة إحدى المهارات الاتصالية التي يستطيع دارس اللغة الثانية بها أن: 1. يبادئ في الاتصال، 2. وأن يبني تصورات خاصة تجعله أكثر من كونه متلقياً، 3. وأن يحاكم المشكلات محاكمة عقلية، 4. وأن يتساءل دائماً، عن كل ما لا يستطيع أن يفسره أو يفهمه.

وإذا كانت المبادرة ضرورية في تعلم أي شيء، وفي اتخاذ موقف حيال كل شيء في الحياة، فإنها في تعلم اللغة الثانية أكثر ضرورة

وأهمية؛ لأن المبادرة تنقذ المتعلم من الخطأ. وحين لا يكون لدى دارس اللغة الثانية مبادرة يكون عرضة للأخطاء. ومن هنا يستطيع الباحث أن يصنف بعض أخطاء دارسي اللغة الثانية ضمن عدم امتلاك كفاية المبادرة. وأظهر ما يُبرز نقص كفاية المبادرة، لدى متعلمي اللغة الثانية، ترددهم عن الحديث خوف الوقوع في الخطأ. وإذا كان هذا التردد ناجماً عن عدم ثقة المتعلم بقدرته على المبادرة، فإن استمرار عدم المبادرة يغذي هذا التردد ويزيده. وأكثر من هذا - إن شئت - ما ترى من تردد في نطق الكلمة، حتى يظهر بينها وبين التي بعدها توقف تأباه اللغة، وتأباه عملية التواصل التي هي من أهم أهداف اللغة. بل إن هذا التردد يجعل المتكلم يعيد الكلمة الواحدة أو بعضها عدة مرات، ليمكّن نفسه من التقاط الكلمة التالية. ومن الغريب أن مثل هذا التردد لم يدرس حتى الآن، ضمن الأخطاء اللغوية التي يقع فيها دارسو اللغة الثانية.

(د) كفاية التنامي:

لا أبالغ إذا عرَّفت الإنسان بأنه الكائن الحي، القادر على التعلم المتنامي، وذلك لكونه قادراً على أن يبني خبرة على خبرة. وهذا ليس مجرد تعلم تراكمي، كما يظن علماء النفس؛ فإن التراكم لا يقتضي تنامياً، وإن كان أحسنه ما كان كذلك. عندما يستعمل دارس اللغة الثانية كفاية التنامي - إذا كان يمتلكها - يستطيع أن يدمج خبرتين تعلميتين أو أكثر، لينتج منهما خبرة أو مجموعة من الخبرات الجديدة. أي أنه يكون قد وصل إلى الكيفية التي يتبعها في إنتاج تراكيب جديدة في لغته، لم يكن قد سمعها من قبل. وهذا هو الإبداع في استعمال اللغة.

وعلى ذلك، عندما نجد متعلماً لأي لغة ثانية، لا يستطيع أن

يبتكر تراكيب جديدة، غير ما كان قد اختزنه من قبل، فمن اليسير أن نحكم عليه بأن خبراته اللغوية في اللغة الثانية، ليست مبنية على تعلم متنامٍ. وربما حكمنا عليه بأنه لا يمتلك مثل هذه الكفاية. وإذا كان تحليل الأخطاء اللغوية يعمل على تحليل ما يقع فيه المتعلم بصورة فعلية فقط، فإنني أرى أن تنمية تعليم اللغة الثانية، تقتضي فحص كفاية التنامي لدى هذا المتعلم.

الأصل في التنامي أن يكون متدرجاً، يقوم تدرجه على تعاقب الأوقات؛ فكلما مرَّ يوم جاز لك أن تفترض أن المتعلم قد زاد تعلمه من اللغة الثانية، على ما كان عليه في يوم سابق. هذا هو الأصل. ولكن التنامي قد يحدث في الموقف التعلّمي الواحد؛ بمعنى أن خبرتين تعلميتين أو أكثر، مما يعرض للمتعلم من اللغة الثانية، تأخذ حيزاً لها في ذهن المتعلم، فيبني عليها مباشرة خبرات جديدة، فيحدث النمو والتنامي معاً؛ أي أن ثمة تعلماً، وإبداعاً، قد أخذا موقعين لهما في معرفة المتعلم باللغة الثانية.

كفاية التنامي عند الأطفال أكثر مما هي عليه عند الكبار، في مسائل محدودة من اللغة الثانية؛ فهم أكثر قدرة على تنامي النطق الصحيح لأصوات اللغة الثانية. وهم أكثر قدرة على تنامي الطلاقة في الحديث، وعلى التعبير عن الأشياء التي هي جزء من حياتهم، بصورة صحيحة تناسب مستوى وعيهم وإدراكهم. ولكن كفاية التنامي عند الكبار، تكون مركزة على تبصّر القواعد النحوية والصرفية، أو هكذا يفترض أن يكون الحال. وتكون درجة الربط عند الكبار أكبر مما هي عليه عند الصغار، أو هكذا يفترض أن يكون واقعهم، مما يمكنهم أن يكونوا أعمق تفكيراً من الصغار، عند النظر في المسائل اللغوية والنحوية والصرفية.

(هـ) كفاية الاحتواء:

الاحتواء قدرة ذهنية ، يتمكن المتعلم بوساطتها من ضبط العناصر الجزئية للظاهرة، ضبطاً سليماً، بحيث تكون صحيحة باعتبار صحة كل جزء منها. وحتى نوضح هذه المسألة نأخذ ظاهرة نحوية، وهي الجملة الفعلية ذات الفعل المتعدي، في مثل: باع زيد سيارته. عندما تكون لدى المتعلم ظاهرة الاحتواء، فإنه يتمكن من أن يقيم الجملة صحيحة باعتبار عدة أمور تحتويها الظاهرة، منها تقدم الفعل، ثم مجيء الفاعل بعده، ثم مجيء المفعول، ثم المضاف إليه. ويقيم إعراب الجملة برفع الفاعل ونصب المفعول به. وبمقتضى كفاية الاحتواء يكون المتعلم قد أحاط بهذه الجملة، من حيث إنه قد أحاط بمفرداتها.

ثم يكون احتواء آخر، وهو أنّ ما توصل إليه المتعلم، مما ذكرناه أعلاه، يصبح نتيجة تحتويها نتيجة أكبر منها، وهي أن هذه الجملة محكومة بمقتضى النمط الذي تنتمي إليه، لا بمقتضى كونها جملة مفردة.

وثمة احتواء ثالث يظهر في احتواء النص كله على أجزائه الرئيسة؛ من جهة الشكل والمضمون. وليس الاحتواء تعميماً؛ فهو من جهة تعميم، ومن جهة أخرى انتقال من الأعلى إلى الأدنى.

(و) كفاية الإنتاج

هذه الكفاية من أهم ما يملكه الفرد من قدرات لغوية. وهي تتضمن كفايتين: التوليد والتحويل. عندما يكون المتعلم قادراً على أن يولد عدداً غير محدود من الجمل، مما له صورة واحدة محددة، وعندما يكون قادراً على أن يجري عمليات التحويل في اللغة الثانية كما يجريها أهلها، يكون قد تعلم تلك اللغة تعلماً صحيحاً. وليس الأمر مقصوراً على جانب الصحة، فإنه يتضمن – إلى جانب ذلك – قدرة

لغوية إنتاجية ، تجعل المتعلم ناطقاً بتلك اللغة، وإن لم يكن من أهلها، أي وإن لم تكن اللغة الثانية لغته الأم. وينبغي أن يتناول الباحثون في علم اللغة التطبيقي تشخيص هذه الكفاية عند دارسي اللغة الثانية.

(ز) الكفاية النسقية

يفترض في من يتعلم لغةً أن يكون قادراً على تنسيق أفكاره وترتيبها عند ممارسة الحديث بتلك اللغة. والتنسيق يعني القدرة على تنظيم الأفكار، بحيث يكون ورودها على صورة مخصوصة، تجعل كل جملة من جمل الخطاب لبنة متماسكة مع سائر الجمل، ومتسقة معها في أداء ما يريد المتكلم أن يوصله إلى المخاطب.

وإذا كان الباحثون في علم اللغة التطبيقي يبحثون عن خطأ معجمي، أو صوتي، أو صرفي، أو نحوي، في أداء من يتعلمون لغة ثانية، فالأجدر من باب استكمال البحث والدرس أن يقفوا على صورة الأداء النسقي الذي يلتزم به دارس اللغة الثانية؛ ليعرفوا الصورة الحقيقية التي يصدر عنها في تنسيق كلامه.

(ح) كفاية الوصل والفصل

ليس الوصل والفصل أداءً فقط، ولكنه بالإضافة إلى ذلك كفاية. بوجودها يكون الإنسان قادراً على أن يصل بعض كلامه ببعض، وأن يفصل بعضه عن بعض. وفي تعلم اللغة الثانية - كما هو الحال في اللغة الأم - يكون من سقط الأداء أن يظهر الفصل حيث ينبغي أن يظهر الوصل. ومن أسوأ مظاهر الفصل على الألسنة تردد بعض حروف العطف عدة مرات بين الكلمات، فيقال: وَ وَ وَ وَ ، أو: .. فَ.. فَ.. ف، وأحياناً يمدّ حرف العطف إمعاناً في الفصل، فيقال: فــا ... فــا . وأحياناً تتكرر لام التعريف عدة مرات: ال... ل ل... ل ل. وأحياناً

كثيرة يملأ الفراغ بين الكلمتين في الجملة الواحدة بصمت أو سكتة طويلة. في مثل هذه الحالات يظهر أن المتكلم لا يملك كفاية في الوصل تجعله قادراً على أن يكون طليقاً في حديثه.

وإذا كان الفصل في مكان الوصل خطأ كبيراً في أداء اللغة؛ لكون المتعلم لا يمتلك كفاية الوصل، فإن الفصل في مكان الوصل خطأ كبير كذلك؛ إذ إن الفصل في ذاته مهارة نابعة من كفاية. فالتوقف في المواطن التي ينبغي أن يتوقف فيها المتكلم، دليل على أنه يعرف أن الفصل ضرورة دلالية أحياناً، وضرورة أدائية في كل الأحوال.

وينبغي للذين يبحثون عن الأخطاء اللغوية في أداء اللغة - سواء أكانت اللغة الأم أم الثانية - أن يتوقفوا طويلاً عند ظاهرة الوصل، ليعرفوا مقدار ما تحقق للمتعلم من طلاقة في امتلاك الوصل، وعدم طلاقة في عدم امتلاكه.

(ط) كفاية الاتصال

لما كان الاتصال من أهم أهداف اللغة، كان امتلاك هذه الكفاية أساساً في تحديد درجة الإتقان التي يمتلكها المتعلم. وهذا يعني أن امتلاك الكفاية أصل، وأن درجة تحققها تختلف من شخص إلى آخر، بل من موقف إلى آخر أحياناً، بالنسبة للشخص نفسه. والأشخاص إنما يختلفون في هذا، لاختلافهم في القدرة على الحديث بجرأة، دون تردد. ذلك أنك تجد بعض المتعلمين يترددون في مخاطبة الجمهور، وتجد بعضهم يتكلمون بثقة تامة، دون شيء من الوجل والتردد.

ونجد بعض المتعلمين قادرين على أن يوصلوا الفكرة إلى المخاطب، مما يدل على علوّ كفاية الاتصال لديهم، وتجد آخرين غير قادرين على ذلك، حتى وإن كانوا يفهمون الفكرة التي يريدون أن يوصلوها إليه. وينبغي لمن يبحثون عن الأخطاء اللغوية لدى متعلمي

اللغة - سواء أكانت اللغة الأم أم الثانية - أن يبحثوا عن هذه الكفاية لدى هؤلاء المتعلمين.

(ي) كفاية التفاعل

لهذه الكفاية عدة أوجه، منها أن يكون قادراً على أن يتفاعل مع المخاطبين. ومن مظاهر هذا التفاعل أن يكون قادراً على العطاء مثل قدرته على الأخذ ، وأن يحترم وجهة نظر الطرف الآخر، وأن يسأل حيث ينبغي أن يكون السؤال، وأن يترك للمخاطب أن يسأل كما يشاء.

ومن وجوه التفاعل أن يكون المرء قادراً على أن يتفاعل مع اللغة التي يتكلمها، سواء أكانت اللغة الأم أم الثانية، وأن يكون قادراً على التفاعل مع الأفكار التي يريد أن يوصلها إلى الآخرين.

وينبغي أن ينظر علماء اللغة في دراستهم للأخطاء اللغوية التي يقع فيها متعلمو اللغة الثانية، إلى الأخطاء الناجمة عن عدم وجود كفاية التفاعل، مع الأشخاص ومع اللغة، لدى هؤلاء المتعلمين.

(ك) الكفاية البنائية

ليست اللغة كلمات تحفظ، ولكنها فوق ذلك قدرة على البناء، بناء الجملة الصحيحة بمقتضى تصور أبنائها الناطقين بها ؛ ذلك التصور الذي تعبّر عنه قواعد بناء الجملة في اللغة. وليست الكفاية البنائية محصورة ببناء الجملة؛ فإقامة العلاقة بين الجمل لا تقل أهمية عن إقامة العلاقات بين الكلمات في الجملة الواحدة. وإلا أصبح الكلام بجملته غير مفيد، وإن كان مفيداً على مستوى الجملة الواحدة. والذين يدرسون الأخطاء التي يقع فيها المتعلمون، مطالبون بأن يبحثوا عن وجود هذه الكفاية، لا أن يكتفوا بالبحث عن خطأ في النطق، وآخر في الصرف، وثالث في النحو.

والفرق بين الكفاية النسقية والكفاية البنائية، وإن كانتا متكاملتين ، أن الكفاية البنائية تجعل المتكلم قادراً على أن يربط بين الجملة والجملة، بحيث لا يحدث بينهما انفصال. وأما الكفاية النسقية فإنها تجعل المتكلم قادراً على ترتيب أفكاره على النحو الذي وضحناه.

والفرق بين كفاية الوصل والفصل، والكفاية البنائية، وإن كانتا متكاملتين كذلك، أن الوصل ربط لفظي، وأن الفصل فكّ للروابط اللفظية، في حين أن الكفاية البنائية مجموعة من الروابط المعنوية. إن كفاية الوصل والفصل كفاية ذات وجهين، نحتاج لأحدهما كما نحتاج للآخر. وأما الكفاية البنائية فهي واحدة من أول كلمة إلى آخر كلمة، في الجملة الواحدة ، ومن أول جملة إلى آخر جملة في النص الواحد. ولذلك تبدأ الكفاية من الكلمة الأولى في الموضوع ، وتمتد حتى آخر كلمة فيه.

(ل) كفاية الإنجاز

أهم سمة لهذه الكفاية أنها تدفع صاحبها إلى إنجاز الرسالة اللغوية على نحو مُرْضٍ لما يقتنع به، ولما يقتنع به الذين يخاطبهم. ولولا هذه الكفاية ما أتمّ أحد منا رسالة، ولا أنجز عملاً، ولا وصل إلى غاية. وتوشك أن تكون هذه الكفاية مسيطرة على ذهن من يريد أن يوصل الرسالة اللغوية، من أول لحظة يبثّ فيها رسالته إلى آخر لحظة. وعلى ذلك من السهل أن نقول: إن المدى الزمني لهذه الكفاية، هو الزمن الذي تبثّ فيه الرسالة. والذين لا يمتلكون هذه الكفاية يظهرون في إحدى صورتين أولاهما أن المتكلم يؤدي الرسالة مبتسرة ضعيفة ناقصة، يتلعثم في أدائها؛ لا يعرف كيف يوصل أفكاره، ولا من أين يبدأ، ولا إلى أين ينتهي. ويظهر كثيراً في أداء اللغة الثانية على

ألسنة من لا يمتلكون هذه الكفاية. وقد يدفع ذلك الكثيرين منهم إلى الإحجام عن الكلام في اللغة الثانية. وثانيتهما أن المتكلم يبدأ بأول جملة، ثم ينساق إلى الحديث المستفيض الذي يتداعى فيه الكلام، من غير أن ينتهي المتكلم إلى نتيجة، لأن كفاية الإنجاز عنده ليست ذات إنجاز.

[3] مشكلات تعلّم اللغة الثانية

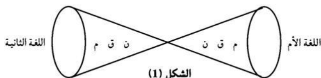
تظهر مشكلات تعلم اللغة الثانية عند ممارستها بصورة واضحة؛ إذ ينجم عن هذه المشكلات تباين كبير بين نطق أبناء اللغة لأصوات لغتهم، ونطق المتعلمين من غير الناطقين بهذه اللغة. يظهر التباين كبيراً بين تركيب الجملة الذي يؤديه أبناء اللغة والمتعلمون من الناطقين بغيرها. يظهر الفرق واضحاً بين استيعاب المرء لمعاني لغته والمعاني التي يقف عليها ويتعلمها من كلمات اللغة الثانية وتراكيبها. ويظهر الفرق واضحاً كذلك في الكتابة، من حيث سلامة الكلمة بنية وصياغة وإملاء واستعمالاً، أو عدم سلامتها، ومن حيث سلامة الجملة أو عدم سلامتها.

وعلى ذلك، نستطيع أن نوزع هذه المشكلات في مجالين من مجالات التعامل مع اللغة، تعلماً وأداء وتعليماً: **الأول**: الأداء المنطوق والمكتوب ويتضمن تعلم النظم الصوتية والصرفية والتركيبية في اللغة الثانية. **والثاني**: الفهم والاستيعاب. على أننا سنركز هنا على العمليات العقلية التي تتم في أثناء تعلم اللغة الثانية، وعند أدائها في مجالاتها المنطوقة والمكتوبة والاستيعابية. وسنركز على حلول المشكلات بما يضمن التغلب عليها، وتجنب الوقوع فيها. وهذا بيان ذلك:

1. المشكلات النطقية

تبرز مشكلات تعلم الأصوات في اللغة الثانية بتأثير عدد كبير من العوامل، من أهمها عامل السّنّ؛ فكلما كان المتعلم صغيراً كان أقرب إلى نطق الأصوات على النحو الذي ينطقها به أبناء اللغة. ومع أن المتوقع أن يكون الأمر على نقيض ذلك؛ لكون الكبار أقدر على الاستيعاب، فإن حداثة السّن تجعل نطق أصوات اللغة الثانية، مطواعاً لألسنة الأطفال. وهذا يعني - في ما يعنيه - أن الفيصل في هذا هو كون ألسنة الصغار قابلة للتعامل مع أصوات اللغة، والتحرك بمقتضى ما تمليه خصائصها. ولا أقول إن الاستيعاب ليس له أثر في العملية، ولكنني أقول إن التقليد والمحاكاة، مع كون الألسنة قابلة لممارسة نطق الأصوات على طبائعها في لغتها الأصلية، هو الذي يجعل تمكن الصغار من خصائص الصوت وسماته، أقوى من تمكن الكبار حتى مع غلبة الاستيعاب. والسرّ في هذا أن الأعضاء الناطقة تكون عند الصغار قابلة لأي تشكيل، مطواعاً لأي تغيير. أما الكبار فإن طول إلفة نطق الصوت على هيئة معينة، وعدم بلوغ الإمكانات النطقية الموجودة في لغات أخرى، يجعل الأعضاء الناطقة أضعف استجابة، وأقل تكيفاً عند نطق أصوات اللغة الثانية. فكأن الزمان يطوي من قدرات اللسان وسائر أعضاء النطق، ما كانت قادرة على أدائه بيسر وسهولة.

يمثل بعض علماء اللغة العلاقة بين اللغة الأم واللغة الثانية بمخروطين متقابلين من جهة رأسيهما؛ حيث يقع على رأس كل واحد منهما نطق اللغة ، على اعتبار أن العملية النطقية هي رأس الأمر كله إذ لولا النطق ما حصلت عملية التواصل اللغوي. ويظهر تمثيلهم هذا في الشكل (1).



الشكل (1)

حيث إن (ن) هو عملية النطق؛ (ق) هي القواعد النحوية والصرفية ؛ و (م) هي الكلمات التي نعرفها من اللغة[10]. وتقع القواعد النحوية والصرفية في الوسط؛ لأنها الضابط الذي يضبط العلاقة بين المفردات التي تتألف منها تراكيب مقبولة . تقابل المخروطين دون تداخلهما يشير إلى بداية تعلم المرء لغة ثانية. وعندما يتداخلان كما هو واضح في الشكل (2)، يظهر تأثير نطق اللغة الأم في اللغة الثانية.



الشكل (2)

إن تعلم أصوات اللغة الثانية، بمعزل عن التعامل مع الناطقين بها، هو في ذاته مشكله كبيرة. وليست هذه المشكلة خاصة بتعلم الأصوات فقط، إنها أكثر من ذلك بكثير، فهي تمسّ الجوانب الأخرى في اللغة ومجالاتها المختلفة، من صرف ونحو ودلالة. وهنا تعرض لنا مسألة أخذ اللغة عن غير أبنائها، ممن لا يمتلكون مهارات النطق التي يمتلكها أبناء اللغة الثانية. فإذا كان الذين تناط بهم وتلقى على عواتقهم مسؤوليات تعلم اللغة الثانية، لا يمتلكون هذه المهارات، فكيف يمكن تصور جدوى تعليمهم لها، وفاقد الشيء لا يعطيه؟ وإذا كان هؤلاء بمنأى عن النطق الصحيح لأصوات اللغة الثانية، فهل يمكن أن يكون الذين يأخذون عنهم اللغة الثانية، أقرب إليها منهم إلا من

قبيل الاستثناء الذي لا تقوم به قاعدة؟ وإذا كانت درجة انحرافهم عما يمكن أن يكون معياراً، تخرج عن حد المعيار، بمقادير قليلة، فهل يتصور أن مقادير انحراف النطق عند طلابهم ستكون أقل منها؟ وإذا كانت كثيرة فكيف لا تكون عند المتعلمين أكثر؟ إنني أقدم هنا مشكلات حقيقية، أرجو أن يتناولها الباحثون ليدرسوها، فيحددوا لنا درجات الانحراف، والتسارع فيه، من جيل إلى جيل. وأظن أنهم إذا فعلوا، فسيقفون على مقدار العجز والضعف في نطق الأصوات، في آخر ما آل إليه التعليم التقليدي للغة الثانية.

لابد أن يعيش المتعلم في المحيط الذي تعيش اللغة الثانية فيه حياتها. والسبب في ذلك أن المعلم حتى وإن كان من الناطقين باللغة الثانية، لا يستطيع هو نفسه أن يكون بديلاً للمحيط الذي تُمارس فيه لغته، مهما أوتي من قدرة على التعليم، ومهما عظمت مهارات التوصيل لديه. وقد توصل المربون، إلى ما يمكن أن نسميه المحيط الصغير في تعليم اللغة، وفيه يواصل المتعلمون ممارسة اللغة التي يتعلمونها، ليس في وقت الدرس فقط، بل في ساعات كثيرة من اليوم.

يؤثر نطق أصوات اللغة الأم، دون شك، في نطق أصوات اللغة الثانية. وهذا أمر نلحظه كثيراً في حياتنا. وقد أجريت دراسات كثيرة في مختلف الجامعات الأمريكية والأوروبية، لمعرفة الآثار النطقية التي يحدثها نطق اللغة الأم في نطق أصوات اللغة الثانية. وسأوضح ذلك من خلال النظر في هذه الآثار، ضمن توزيع الأصوات التي يحدث عليها التغيير في فئات ثلاث هي: فئة الوقفيات stop sounds، والاحتكاكيات fricatives والأصوات الواضحة سمعياً sonorants. وهذا بيان ذلك:

(أ) التغيير في نطق الوقفيات:

يجري التغيير في نطق بعض الأصوات الوقفية على ألسنة الذين يتعلمون لغة ثانية، وإنما يحدث التغيير في النطق بسبب تأثر المتعلمين بلغتهم الأم، وهم ينطقون اللغة الثانية. وأمثلة ذلك كثيرة أقدم بعضها في ما هو آت:

التاء والدال في العربية صوتان لثويان وقفيان، أولهما مهموس وثانيهما مجهور. ويختلف نطق هذين الصوتين، في لغات أخرى، على أنحاء متعددة؛ ففي اللهجات الأمريكية ينطق صوت التاء همزة، في الموقع الأخير من بعض الكلمات، وذلك كما في but وhit. لكنه ينطق راءً في مواقع أخرى كما في: better وmatter. وينطق هذان الصوتان انعكاسيين retroflex في لغات شبه الجزيرة الهندية، أي أن أسلة اللسان ترتد منعكسة إلى الخلف، مع ملامستها للطرف المتأخر من اللثة.

ولهذا الصوت [d] في الإسبانية موقعان، فيكون في أحدهما صوتاً وقفياً، كما هو الحال في العربية، وذلك كما في كلمة dos «اثنان». ولكنه إذا كان محصوراً بين حركتين؛ بأن كان مسبوقاً بحركة ومتبوعا بحركة في الوقت نفسه، فإنه يصبح كالذال العربية، وذلك كما في كلمة lado «جانب»؛ إذ تنطق هذه الكلمة لاذو.

وفي مقابل هذه الصور من الأداء النطقي، نجد المتعلمين من الناطقين بالعربية ينطقون الصوت [t] تاء حيث ورد، بغض النظر عن سياقاته التوزيعية في الإنجليزية. وفي المقابل تجد الناطقين بالإنجليزية ينطقون التاء العربية كالراء، وتجد الناطقين بالإسبانية ينطقون الدال في العربية ذالاً، عندما يكون محصوراً بين حركتين. وتجد الناطقين بلغات

شبه الجزيرة الهندية، ينطقون التاء والدال في العربية والإنجليزية لثويين انعكاسيين alveolar retroflex.

في المقابل، لا تجد أحداً من الناطقين بالعربية، يجعل التاء والدال انعكاسيين، عندما يتعلمون إحدى لغات شبه الجزيرة الهندية. ولا أظن أن ذلك بسبب صعوبة هذا النطق، وإنما بسبب كونه نطقاً غير مستحب، بل هو محل تندر في بعض الأحيان.

وأما الضاد فهو مشكلة الكثيرين ممن يتعلمون العربية من الناطقين بغيرها. والناطقون بالفارسية والتركية والبوشتو والأوردية والسندية يجعلون الضاد زاياً مفخمة.

وأما الطاء فتظهر له تنوعات ألوفونية في الانجليزية، كما في كلمة but، فإن الصوت [t] ينطق في مثل هذه الكلمة طاءً. على الرغم من هذا فإن كثيرين من الناطقين بالإنجليزية، ينطقون الطاء العربية تاءً. يستوي في هذا عامة هؤلاء، عندما ينطقون أعلاماً عربية فيها طاء، وعند الكثيرين ممن يتعلمون العربية منهم. فقد ينطقون العلم (طاهر) بالتاء Taher. وفي المقابل فإن بعض العرب ينطقون العلم Tom بالطاء لا التاء.

والقاف مشكلة كبيرة لدى بعض من يتعلمون العربية، من الناطقين بغيرها. والناطقون بالفارسية والتركية والأوردية والبوشتو ينطقون هذا الصوت غيناً مفخمة. على الرغم من وجود حرف القاف، في الأبجدية الفارسية، فإن الإيرانيين لا ينطقونه قافاً بل غيناً مفخمة كما قلت. أي أن القاف (وكذلك الضاد) ليس لهما وجود فونيمي على النحو الذي ينطقان به في العربية الفصيحة، على الرغم من وجود حرف لكل منهما في الفارسية. ولهذا فإن الفونيم الذي يدل على نطقه حرف القاف في الفارسية هو الغين المفخمة. والفونيم الذي يدل على نطقه

حرف الضاد في تلك اللغة هو الزاي المخمة. ومن هنا، كان من المتوقع أن الناطقين بتلك اللغة عندما ينطقون هذين الفونيمين في العربية، مثل نطقهم لهما في لغتهم الأم.

في الإنجليزية صوت طبقي وقفي مهموس [k]، وهو النظير الإنجليزي لصوت الكاف في العربية. ويرد هذا الصوت نَفَسياً aspirated أي أن الكاف تكون متبوعة بدفقة هواء، كما في ice cream. وعندما ينطق المتعلمون من أبناء العربية، وغيرهم ممن ليست الإنجليزية لغتهم الأم هذه الكلمة، ينطقون الكاف فيها غير نَفَسي nonaspirated.

وأما الباء فمن الظاهر أنه أقل الأصوات الوقفية تغيراً، في ألسنة الذين يتعلمون اللغة الثانية. ولكن التغيير مع ذلك واقع. في العربية فونيم واحد شفتاني وقفي، هو صوت الباء المجهور. ولهذا الصوت تنوعات ألوفونية محدودة؛ منها أنه يرد متبوعاً بانفجار، هو في حقيقته دفقة هواء، تأتي عقب الانفجار فتبرزه وتقويّه. ولذلك يعدونه من أصوات القلقلة الخمسة (ق ط ب ج د). هذا هو النطق الذي كان يجري على ألسنة الفصحاء من العرب، وبه قرئ القرآن الكريم. ولكن كثيرين من المثقفين وغير المثقفين من الناطقين بالعربية في أيامنا هذه، لا يجري مثل ذلك على ألسنتهم، حتى وهم يقرؤون القرآن الكريم، إلا من التزم منهم بقواعد التجويد والقراءة. هذا الانفجار إنما يكون عندما يرد الباء (وكذلك الأصوات الأربعة الأخرى) غير متبوع بحركة. أما إذا كان متبوعاً بحركة، فإن انفجاره لا يكون متبوعاً بقلقلة.

وللباء تنوع ألوفوني آخر في العربية؛ فقد يرد هذا الصوت مهموساً إذا كان مجاوراً لصوت مهموس كما في (سبت، وكبْس)، في حال إسقاط القلقلة مع كون الباء غير متحرك. أما في الإنجليزية فثمة

تنوع فونيمي للصوت الشفتاني الوقفي؛ فعندهم الصوت المجهور، وهو الذي يقابل صوت الباء في العربية ، وعندهم كذلك النظر المهموس له، وهو [p]، كما في stop. وهذا الأخير له تنوعات ألوفونية في الانجليزية، فيرد في بعض السياقات نَفَسياً aspirated، ويرد في سياقات أخرى غير نَفَسي nonaspirated. فالتنوع هنا تنوع ألوفوني كما قلنا. غير أن هذا الصوت يرد في بعض اللغات الآسيوية مثل التايلاندية نفسياً وغير نفسي، في تنوع فونيمي يؤدي إلى تغيير المعنى.

هذه التخالفات في نطق صوت واحد بين لغة وأخرى، تؤدي إلى أن تؤثر صيغة نطق الصوت في اللغة الأم، في طريقة نطق الصوت في اللغة الثانية، على ما بينهما من تخالف في بعض السمات، وعلى ما بينهما من تنوع، قد يكون في إحدى اللغتين فونيمياً، وفي اللغة الثانية ألوفونياً.

وليس ثمة مشكلة كبيرة عندما ينطق المتعلمون صوتاً ما ، في اللغة الثانية، مخالفاً لما هو عليه نطقه في سياق معين، إذا كان هذا التغيير ألوفونياً في اللغة الثانية. ولكن المشكلة تظهر عندما يكون هذا التغيير فونيمياً في اللغة الثانية. ولتوضيح هذه المسألة أقول: لا مشكلة في أن ينطق المتعلمون العرب صوت [k] غير نَفَسي في كلمة ice cream، فهذه السمة في هذا الصوت في الإنجليزية، سمة ألوفونية ليس لها تأثير في تغيير المعنى .ولكن المشكلة عند نطق المجهور مهموساً، أو المهموس مجهوراً، إذا كان ذلك يؤدي إلى تغيير المعنى، كما في نطق المجهور [b] في [tab] «مقبض أو لسان» مهموساً، فتصبح الكلمة [tap] التي تعني «سدادة أو حنفية»، وهو تغير في المعنى، بسبب تغير المجهور إلى مهموس، أو العكس، ومثل ذلك يقال

عن تغيير أي سمة في أي صوت في اللغة الثانية، بتأثير نطقه في اللغة الأولى، إذا كان ذلك التغيير مؤدياً إلى تغير في المعنى.

(ب) التغيير في نطق الاحتكاكيات

من الأصوات الاحتكاكية ما يقع ضمن دائرة التغيير الألوفوني، في لغة معينة. ومنها ما يقع ضمن دائرة التغيير الفونيمي في اللغة نفسها. فإذا نظرت إلى لغة أخرى، فقد تجد ما كان تغييراً ألوفونياً في هذه، يصبح تغييراً فونيمياً في تلك. وحتى أوضح هذه الحقيقة أقول: إن الصوت اللثوي الاحتكاكي الصفيري المرقق المهموس [s] في الإنجليزية، قد يصبح مطبقاً (مفخماً) في الإنجليزية نفسها، ضمن دائرة التغير الألوفوني، فيصبح وكأنه الصوت الذي نسميه في العربية صاداً كما في كلمة [sub].

في العربية تنوع فونيمي بين السين والصاد، كما هو الحال في سار وصار؛ سَيْف وصَيْف؛ سَرَّ وصَرَّ؛ أسيل وأصيل. ولكن هذا لا يعني أن التنوع بين السين والصاد لا يكون في بعض السياقات تنوعاً ألوفونياً. إن مثل ذلك كائن في العربية، كما هو الحال في: سراط وصراط.

من السهل أن نلحظ التغير في ألسنة الناطقين بهاتين اللغتين، وهم يتعلمون اللغة الأخرى، فقد ينطق العربي الصوت الصفيري في كلمتي [stop] و[story] بما يشبه الصاد عندنا، وهذا أمر ملحوظ كثيراً. وأما الناطقون بالإنجليزية، فهم معرّضون للخطأ في نطق الصاد بصورة أوضح مما هي عليه عند الناطقين بالعربية، عندما يتعلمون الإنجليزية.

ومن الاحتكاكيات ما يظهر في لغة، ويختفي من لغة أخرى، حتى وإن كان له حرف، في اللغة التي يختفي فيها نطقه في السياقات

كلها أو في بعض السياقات. وأوضح هذه القضية بالصوت الاحتكاكي المهموس [h]، وهو نظير الهاء في العربية. هذا الصوت يظهر في الإنجليزية فونيماً، ويسمع نطقه إلا في كلمات معينة؛ فهو يسمع في مثل [head ،hotel] ويختفي في مثل [rehabilitation]. ولكنه في الفرنسية يختفي في ما لا يحصى من الكلمات الفرنسية، كما في: [honneur ،homme ،hotel ،hear ،hello]. ويظهر تأثير هذا النطق في ألسنة الناطقين بالفرنسية وهم يتعلمون الإنجليزية.

ومن الأصوات الاحتكاكية التي تظهر في لغة، وتختفي في أخرى، الذال، والثاء، والصاد، والحاء، والظاء. هذه الأصوات العربية لها حروف دالة عليها في العربية والفارسية. ولكن هذه الأصوات اختفت من الفارسية تماماً، فاستبدل الزاي بالذال، والسين بالثاء، والسين بالصاد، والحاء بالهاء، والزاي المفخم بالظاء؛ فكلمة (ذكر) – وهي في لغتهم بالمعنى الذي هي عليه في العربية – تنطق في لغتهم (زكر)، وكلمتا (ثابت وثمر) – وهما في لغتهم بالمعنيين اللذين في العربية – تنطقان: (سابت وسمر). وكلمة (صالح) – وهي في لغتهم بالمعنى الذي هي عليه عندنا – تنطق (ساله). وهنا يكمن سر الانتقال بالتعميم؛ إذ إنهم ينطقون كل كلمة عربية فيها أحد هذه الأصوات على النحو الذي ينطقونه به في لغتهم.

تبدو المشكلة أكثر تعقيداً عندما لا يكون لصوت ما، أي رمز كتابي دال على وجود تاريخي للصوت في لغة المتعلمين. فإذا كانت المشكلة صعبة بالنسبة للناطقين بالفارسية أن ينطقوا الثاء ثاء، والذال ذالاً، فلا شك أن معرفة لديهم من نوع ما، تدلهم على النطق الصحيح لهذين الصوتين، في الكلمات العربية التي يتعلمونها، على الرغم من نطقهم بخلافه، تأثراً بلغتهم. فالمشكلة أيسر وأخف مما هي عليه عند

الناطقين باليابانية، وهم يتعلمون الإنجليزية؛ فهم ينطقون الثاء سيناً، والذال زاياً؛ لأنه لا وجود في لغتهم للثاء والزاي.

(ج) التغيير في نطق الأصوات الواضحة سمعياً

تشمل الأصوات الواضحة سمعياً ثلاث فئات من الأصوات هي: الحركات، وأنصاف الحركات، والصوامت الرنانة resonants. وفي ما يأتي بيان لما يجري من تغيير، في نطق هذه الأصوات لدى الذين يتعلمون اللغة الثانية:

(أ) الحركات:

ربما كانت الحركات أكبر عائق يحول بين تطابق نطق اللغة الثانية، ونطق اللغة الأم. وحتى أوضح هذه المسألة أقول إن الذين يتعلمون الفرنسية من الناطقين بالعربية، يجدون إتقان نطق الحركات الفرنسية، في المراحل الأولى، أمراً بعيد المنال. ربما كان الأمر بسبب كثرة الحركات الفرنسية. ومع هذه الكثرة قلة في الفروق بين حركة وحركة أخرى قريبة منها. ففي الفرنسية نحو تسع وعشرين حركة. وفي الإنجليزية اثنتان وعشرون في بعض اللهجات الإنجليزية. وأما في العربية فالحركات أقل من ذلك بكثير؛ فعندنا في العربية الفصيحة: الفتحة المرققة والألف المرققة، والفتحة المفخمة والألف المفخمة، والكسرة وياء المدّ، والضمة وواو المدّ. تلك ثماني حركات في العربية الفصيحة. وأظهر ما يعاني منه الناطقون بغير الفرنسية الحركة المعيارية الثانوية الأولى [y]، وهي في حقيقتها كسرة، مع تدوير الشفتين، بتلازم كامل. وحين ينطق المتعلمون العرب هذه الحركة فهم إما أن ينطقوها كسرة دون تدوير الشفتين، وإما أن ينطقوها ضمة؛ ذلك أنهم يجدون من الصعوبة قدراً غير يسير، في أن يجعلوا مع الكسرة تدوير الشفتين.

أما الذين يتعلمون العربية من الناطقين بالفارسية، فإنهم كثيراً ما يجعلون الألف وكأنها ضمة ممالة طويلة، لأن الألف تنطق على هذا النحو في لغتهم. والناطقون بالتركية يجعلون واو المد في العربية قريبة من نطق الحركة المعيارية الثانوية الأولى [y :].

(ب) أنصاف الحركات:

أبرز ما يظهر الخطأ في نطق العربية لغة ثانيةً ، على ألسنة الناطقين بالتركية والفارسية؛ فإنهم يجعلون الواو نصف الحركة التي في مثل [ولد] وكأنها الفاء مجهورة ؛ ذلك أنهم ينطقونها valad. وينطبق هذا على واو العطف، فتظهر في نطقهم [v]. ولا يظهر خطأ يكاد يذكر في نطق الياء نصف الحركة التي في مثل [يلد].

(ج) الصوامت الرنانة:

الصوامت الرنانة هي: الراء، والعين، والميم، واللام، والنون. وهي ذات طابع ترددي عالٍ.

ربما كان نطق الراء من الأصوات الواضح تأثيرها، في نطق نظيرتها في الإنجليزية والفرنسية، عند من تعلموا هاتين اللغتين من الناطقين بالعربية. يستوي في ذلك أداء من تعلموا هاتين اللغتين أو إحداهما وهم كبار، ومن تعلموهما صغاراً على أيدي الناطقين بغيرهما. فهم ينطقون الراء الإنجليزية، بالسمت الذي هي عليه في العربية المعاصرة؛ أي أنهم ينطقونها ترددية (مكررة الطرقات) trill في مثل كلمة interrogative، ويجعلونها ذات طرقة واحدة في مثل three، ويحققون نطقها في المواطن التي ينبغي أن تكون فيها ذات سمت صائتي vowel لكونها انعكاسية retroflex في مثل كلمتي: bird وbeard فاللسان في نطق أبناء اللغة الإنجليزية للراء في هاتين

الكلمتين، يرتد منكمشاً إلى الخلف، حتى تصبح الراء حركة؛ فسمتها الصائتي واضح جداً. وعندما ينطق أبناء العربية الراء الفرنسية، ينطقونها لثوية كالراء العربية، ذات طرقات متكررة، مع أنها في سياقات معينة ترد لهوية طرقية uvular trillعلى ألسنة الناطقين بالفرنسية، وقد تكون كالغين في سياقات أو لهجات أخرى.

ومن العجيب أن الناطقين بالعربية، عندما يتعلمون الأوردية أو السندية، أو أي لغة أخرى من لغات شبه الجزيرة الهندية التي تكون فيها الراء انعكاسية لثوية متأخرة apico alveolar retroflex لا ينطقونها بهذه الصيغة، مع سهولة هذا النطق بالنسبة للناطقين بالعربية.

ما يجري على ألسنة الناطقين بالعربية، من تباين عندما يتعلمون اللغات المذكورة أعلاه، يجري في بعض وجوهه، على ألسنة الناطقين بهذه اللغات عندما يتعلمون العربية. فكما كان التباين بين النطقين كبيراً، عند الناطقين بالعربية، بين الراء في لغتهم، والراء في الإنجليزية والفرنسية، يحدث مثل هذا التباين، في ألسنة هؤلاء الأعاجم بين نطق الراء العربية الصحيحة والراء التي ينطقونها. فقد تجد بعض الفرنسيين ينطقون الراء العربية لهوية طرقية. أما الناطقون ببعض لغات الجزيرة الهندية، فإنهم ينطقون الراء العربية والإنجليزية انعكاسية لثوية متأخرة. ويظل هذا النطق مميزاً لهم عن سائر المتعلمين للعربية أو الإنجليزية أو غيرهما، فيعرف الناطق بأنه باكستاني أو هندي أو بنغالي، وهو ينطق الراء الإنجليزية أو العربية.

وفي كل الحالات تقريباً، ستجد الطابع المميز للراء العربية، قد فقد أهم خصائصه، عند نطق كثير من الأعاجم. وأهم هذه الخصائص عند الدارسين المعاصرين: التردد الذي تحدثه أسلة اللسان، وهي تضرب مقدمة اللثة[11]. ويظهر هذا الطرْق في صورتين، أولاهما

عندما تنطق الصوت مفرداً وقد أرسلت مدة نطقه فزدتها: [rrrrr]، وثانيتهما عندما يكون الصوت مشدداً. هذا السمت المعروف للراء العربية، في هذين الموقعين، من خصائصها في النطق المعاصر. أما في العربية الفصيحة في زمن الرسالة النبوية، وعصور السماع الأولى، فلم تكن الراء في هذين الموقعين ترددية. ولذلك عدّ القراء الراء بصيغة التردد والتكرار لحناً قال ابن الجزري: «ويتحفظون من إظهار تكريرها، خصوصاً إذا شددت ويعدون ذلك عيباً في القراءة»(12).

أما العين فهو من أظهر ما يقع الأعاجم في حرج عند نطقه؛ لأنه من الأصوات المميزة للعربية؛ ذلك أن بعض اللغات التي تجعل العين ضمن نظامها الصوتي تخلصت منه، كما هو الحال في العبرية الحديثة.

وعلى الرغم من أن اللهجات العربية المحكية أدخلت تعديلات على نطق الأصوات التي تحتاج إلى جهد عضلي، أو تخلصت من بعضها، كما حدث في نطق الجيم والضاد والظاء والقاف، فإن شيئاً من ذلك لم يحدث إزاء نطق العين؛ ذلك الصوت الذي يحتاج إلى جهد عضلي متوتر في عضلة الحلق عند نطقه. ولذلك يمكن أن يقال إن العربية هي لغة العين. وليس بعيداً من هذا الفهم، وإن كان لا يطابقه، أن الخليل بن أحمد جعل العين اسماً وعنواناً لمعجمه. ليس السبب في ذلك أن العربية هي لغة العين في نظره، ولكن ذلك لا ينفي أن ما فعله يتمشى مع تسميتنا العربية لغة العين، أقول: يتمشى مع هذه التسمية وإن كان لا يطابقها.

من المشكلات النطقية التي يقع فيها دارسو العربية من الناطقين بغيرها، نطق اللام الشمسية والقمرية؛ فكثيراً ما يجعلون القمرية شمسية فيدغمون اللام في الجيم في الكلمات الآتية: الجمل، والجنة، والجيش. ولكنهم لا يدغمونها في مثل الكلمات الآتية: التمر، والثمر.

ربما كان أحد وجهي هذه المشكلة، وهو إدغام اللام في الجيم، تأثراً ببعض اللهجات المحكية المعاصرة. وهذه في ذاتها مشكلة كبيرة جداً؛ لأن الناطقين بغير العربية عندما يتعلمون العربية الفصيحة، يقعون ضحية الخلط بين المستوى الفصيح، والمستوى العامي الذي يمثله من يعلمهم العربية، أو المكان الذي يدرسونها فيه. فإذا درسوها في مصر، أحسّوا بالتباين بين ما يتعلمونه ، وما يسمعونه في المجتمع. وهم في النهاية لا بد أن يتأثروا باللهجة المصرية. ويحدث مثل ذلك عندما يدرسون العربية الفصيحة في المغرب، أو لبنان، أو أي بلد آخر. فالتباين الذي يقعون فيه عبء كبير عليهم، والتأثر الصوتي على الأقل، لابد آخذ مكانه في تعلمهم. وستجدهم ينطقون بعض الأصوات كما يسمعونها في اللهجة المحكية. وليس من شك في أن التباين على مستوى الأصوات، هو أضعف درجات التباين؛ إذ يمكن أن يضبطوا نطقهم بمستوى الفصيح. لكن المشكلة الكبرى في الجانب النحوي والتركيبي على ما سنرى بعد قليل.

2. المشكلات النحوية والتركيبية والدلالية

ينبغي أن نفرق بين النحو والتراكيب عند تعلم اللغة الثانية. فالنحو هو مجموعة القواعد التي تضبط الجملة، لتكون موافقة للسمت الذي ينبغي أن تكون عليه في لغة ما. معرفة النحو ضرورية لا شك عند تعلم أي لغة من اللغات. لكن هذه المعرفة وحدها لا تكفي؛ إذ لابد من التعامل مع التراكيب المختلفة التي تبرز الجانب التركيبي في اللغة على حقيقته. ولابد من التعرض للأساليب المختلفة في اللغة، والنظر فيها ، لمعرفة أنماطها ومواقعها الصحيحة في الاستعمال، وهو أمر لا نستطيع أن نقف عليه بمجرد دراسة قواعد النحو والصرف واستظهارها ، وإنما نعرفه بدراسة التراكيب اللغوية.

هل يعني هذا أن دارس العربية يستطيع أن يستبدل التراكيب بالنحو؟ الجواب بالنفي قطعاً. إذ لا بد من تكامل هذين الوجهين عند دراسة اللغة. ففي النحو تُدرس القاعدة، وفي التراكيب تُدرس الظاهرة باعتبار مفرداتها جميعاً. من المتوقع أن دارس التراكيب **يتعامل** مع النصوص والأساليب، لا مع القاعدة وحفظها الآلي، فهو يدرس ظاهرة الابتداء مثلاً، باعتبار كل المتغيرات؛ فيدرس المبتدأ معرفة أو نكرة، متعددا أو غير متعدد، اسماً صريحاً أو مصدراً مؤولا، إعراباً وبناءً، استفهاماً أو نفياً أو إثباتاً، إطلاقاً أو تعليقاً بشرط، وجوداً وحذفاً، تقديماً وتأخيراً، وباعتبار علاقته بالخبر، على أن يكون ذلك كله ضمن التراكيب المتعددة، والأساليب المتنوعة، والنصوص المشرقة، لا ضمن أمثلة مصنوعة ليس لها أدنى قيمة، في الحياة. وعليه، فإن النحو هو محل القاعدة الضيقة، والتراكيب هي محل الظاهرة باتساع متغيراتها كلها. وحين يكون في مُكنة المتعلم أن يدرس اللغة بسعة تراكيبها، لن تحرمه هذه السعة من الضوابط الجزئية التي نسميها قواعد النحو. لكنه عندما يكتفي بدراسة اللغة بضوابط النحو وقواعده، فإن ذلك لا يعني أنه أصبح ذا قدم راسخة في اللغة الثانية بالضرورة.

ومن المشكلات التي يقع فيها دارسو اللغة الثانية، تلك العلاقة بين التراكيب والدلالة، وثنائية انتقاله من أحدهما إلى الآخر. وحتى أوضح هذه المسألة، أذكر ما أشار إليه أحد اللسانيين الغربيين حين قال: إن الناطق باللغة الثانية، إذا أراد أن يتكلم بها، فإنه يستحضر المعنى الذي يريده أولاً، ثم يرى ما يناسبه من ألفاظ فيختارها، وينشئ منها الجملة أو التركيب بعد ذلك. لكنه إذا سمع شيئاً من تراكيب هذه اللغة، فهو أمام كلام مسموع، لابد أن يبذل جهداً في تسديده لمعناه[13]. هذه الثنائية في التحول من المعنى إلى التركيب، ومن

التركيب إلى المعنى، ليست موجودة لدى أبناء اللغة الأم. وحين يتمكن الناطق باللغة الثانية، من أن يجمع بين التركيب والمعنى، في المستويين الذهني والمنطوق، يكون قد امتلك ناصية اللغة الثانية بحق.

أكثر ما يعاني منه الناطقون باللغة الثانية، فَهْم الوظائف التي تؤديها الكلمات ذات الوظائف المتشابهة، بين اللغة الأم واللغة الثانية. فتشابه الوظائف لا يكفي لفهم حقيقة التراكيب في اللغة الثانية، ذلك أن التشابه قد يكون في وجه واحد من وجوه المسألة. وأوضح هذه القضية بكلمة من العربية، وكلمتين تشبهانها في الوظيفة الدلالية في الإنجليزية. أما الكلمة العربية فهي (بين)؛ وأما الكلمتان الإنجليزيتان فهما: among (st) وbetween. نقول في العربية: جلست بين هذه المرأة وذلك الرجل، ونقول: وجدت الرسالة بين هذه الأوراق. هذا الذي يجري في العربية، من حيث استعمال (بين) في هذين السياقين، لا يجري مثله في الإنجليزية، وإن كانت الكلمتان الإنجليزيتان المذكورتان أعلاه، تدلان على نظير عربي واحد هو (بين). ففي الإنجليزية يقولون: I sat between this woman and that man أي أنهم يستعملون between فيما اتخذ فسحة ومسافة بين طرفين. في حين أنهم يستعملون among في ما دلّ على إحاطة وتضمن، فيقولون: I found the letter among (st) these papers.

تنجم المشكلات اللغوية في التركيب والنحو، عن عدم مراعاة واحد أو أكثر، من الأمور الآتية التي بمقتضاها تصبح الجملة سائغة التركيب والبناء، صحيحة المعنى، سليمة الأداء. وبغير ذلك تكون غير مقبولة تركيباً، أو غير دالة على المعنى المراد، أو كان معناها خطأ. هذه الأمور هي: (أ) الرتبة (ب) الوظيفة (ج) الربط (د) الإعراب (في اللغات المعربة) (هـ) العلاقة الحدية (و) النبر (ز) التنغيم.

(أ) الرتبة:

يسمى الموقع الذي تحتله الكلمة في الجملة رتبة. فرتبة المبتدأ الابتداء؛ أي أنه هو صاحب الأحقية بأن يبتدأ به. ورتبة الفعل أن يسبق الفاعل، ورتبة المفعول أن يأتي بعد الفاعل، وهكذا.

لن نعرض هنا للحديث عن رتبة كل وظيفة نحوية. ولكننا سنتناول رتبة الصفة والموصوف، وأثر ذلك في إحداث مشكلات في تعلم اللغة الثانية. الأصل أن تتقدم الصفة على الموصوف في العربية. ولكنها قد تتقدم عليه في حال إضافة الموصوف إلى صفته، كما في: كبير علم، وعظيم الأصل. وتتقدم الصفة على موصوفها في الإنجليزية، وذلك كما في nice girl. وفي بعض التراكيب الإنجليزية التي لها شبه بالمضاف والمضاف إليه في العربية، بتغير معنى التركيب تماماً إذا استبدلنا رتبة الصفة، كما في:

garden flower (الحديث هنا عن flower)

flower garden (الحديث هنا عن gardem)

أي أن الموصوف في التركيب الأول هو flower، والموصوف في المركب الثاني هو garden. ومثل هذا التحويل قد يدفع الناطق بالإنجليزية لغةً ثانية، إلى أن يفهم العكس من ذلك تماماً.

وليست رتبة الصدارة ذات دلالة واحدة؛ فرتبة الابتداء مثلاً، دالة على أن المبتدأ هو محور الجملة أو التركيب. فالصدارة هنا للدلالة على المحورية. في حين أن صدارة أداة الاستفهام (الهمزة) أو (هل) تدل على الوظيفة الاستفهامية وليست صدارة على المحورية. فالهمزة و (هل) ليسا محوراً للجملة الاستفهامية بأي حال. أما صدارة اسم الاستفهام (كيف) فصدارة وظيفة هي الاستفهام. وهي كذلك صدارة للدلالة على العلاقة الحدية. ذلك أن الخبر هو الحد الذي تنتهي عنده

الجملة المكونة من مبتدأ وخبر. والدليل على ذلك أننا عندما نسمع المبتدأ لا يمكن أن نتوقع نهاية الجملة إلا إذا ورد الخبر. وإذا لم يرد ظلت أذهاننا معلقة بحدّة تطلب وجوده.

(ب) الوظيفة:

قد تؤدي الكلمة الواحدة عدة وظائف. وهذا في العربية كثير، وله وجود في عدد غير محدود من اللغات. وأضرب مثلاً لذلك اسم الاستفهام (كيف) الذي تحدثت عنه في الفقرة السابقة، للدلالة على الحدية والوظيفة الاستفهامية. وهنا سنرى كيف تنتقل الوظيفة من الاستفهام إلى الاسمية الدالة في الذهن - لا في النظام اللغوي المنطوق - على المصدرية التي يمكن أن تكون بمعنى (كيفية). فإذا قلت: (أعلمتك كيف تسلك السبيل) فاسم الاستفهام (كيف) لم يعد يؤدي وظيفته الاستفهامية التي في مثل (كيف حالك؟). وليس من العسير تصور تأويل جملة (أعلمتك كيف تسلك السبيل) بأعلمتك كيفية سلوك السبيل أو أعلمتك سلوك السبيل.

(ج) الربط:

وهذا له صور شتى؛ فقد يكون الرابط لفظياً، أو معنوياً، أو سياقياً، ويكون ربطاً مفرداً، كما يكون جملة. أما الرابط اللفظي فمثل أدوات العطف، وهو ظاهرة عالمية موجودة في اللغات المعروفة كلها. و(أما) التفصيلية رابط لفظي؛ لأنها تربط طرفي جملة حتى يظهرا جملة واحدة. بل إنها تستعمل في الربط التفصيلي بين جمل كثيرة، كأن تقول: أما الأساتذة فقد كانوا في الصف الأول، وأما المدعوون فقد كانوا في الصف الثاني، وأما الطلاب فقد كانوا بعدهم. ومن المعلوم أن (أما) التفصيلية يقترن جوابها بالفاء. وهذا هو الذي جعل النحاة

العرب يعاملون الجملة التي فيها (أما) معاملة الجملة الشرطية، بل جعلوها شرطية تقديراً. إذا قلت: أما زيد فمجتهد، فكأنك قلت مهما يكن من شيء، فزيد مجتهد. ورأينا في هذه المسألة أن (أما) التفصيلية لا علاقة لها بالشرط من قريب ولا من بعيد. وقد فصّلنا القول في هذه المسألة في كتابنا: الشرط والاستفهام في الأساليب العربية.

والفاء الواقعة في جواب الشرط رابط لفظي. ومن المستغرب أن يجعلها النحاة دليلاً على اكتمال الشرط؛ فإذا لم تكن موجودة قدروا جواب الشرط، مع كونه ملفوظاً به. وذلك كما في الآية الكريمة: **﴿فإذا جاء أجلهم لا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون﴾** (النحل 61) فلما لم تقترن جملة «لا يستأخرون» بالفاء، جعلوا جواب الشرط محذوفاً تقديره «لا يستأخرون». وأما المذكور في الآية فدليل على الجواب المحذوف. وهذا تقدير معتسف فيه تحكم ظاهر. والذين يدرسون العربية، من الناطقين بغيرها، في حاجة إلى ما يقنعهم بأن المحذوف هو المنطوق، وأن المنطوق ليس له من وظيفة إلا أن يدل على المحذوف، مع أنهما شيء واحد. وقد يسأل سائل: هل سقوط الفاء باعتبارها رابطاً يعني أن الجملة لم يعد فيها رابط؟ والحق أن ثمة رابطين في الآية بين فعل الشرط وجوابه، فرابط لفظي يتمثل في عود الضمير «واو الجماعة» على الضمير (هم). ورابط دلالي يتمثل في كون "لا يستقدمون... ولا يستأخرون» بياناً لفعل الشرط «جاء». وهذه صورة واضحة من صور الرابط الدلالي، وصوره في العربية كثيرة.

وأما الرابط السياقي فيظهر في مثل قوله تعالى: **﴿وفُرُش مرفوعة. إنا أنشأناهنّ إنشاءً، فجعلناهنّ أبكاراً، عُرُباً أتراباً﴾** (الواقعة 34-37) فثمة فَصْل لفظي، يظهر عند الانتقال عن الحديث عن الفرش المرفوعة، إلى الحور العين الأبكار الأتراب، مما جعل بعض

المفسرين يقولون إن الفرش هي الحور العين؛ ليسدّوا بذلك توهمهم بعدم وجود الرابط. والذي أراه في المسألة - والله أعلم - أن الرابط هنا هو السياق نفسه. وبذلك تكون الفرش فُرُشاً لا حوراً. ولما كان السياق موحياً بما يستلزمه ذكر الفُرُش ورد ذكر الحور العين، بأدب قرآني جَمّ. ذلك أن ذكر الفرش أرفع أدباً من ذكر ما يجري عليها،

(د) الإعراب:

وهو مشكلة بالنسبة للناطقين بالعربية، مثلما هو مشكلة لدى غيرهم. ولهذا أسباب كثيرة، منها أننا ننظر إلى الإعراب باعتباره ظاهرة مستقلة عن الظاهرة التركيبية. ولذلك وقر في أذهان الكثيرين، أن النحو هو علم الإعراب، مع أنه ليس إلا جزءاً من التركيب، تابعاً له لا مستقلاً عنه.

والإعراب موجود في لغات كثيرة كالروسية والألمانية، وهو في هاتين اللغتين أشد تعقيداً مما هو عليه في العربية. والذي يجري في تدريسنا للنحو، هو أننا ندرس القاعدة ونطلب استظهارها، ثم تأتي مرحلة تطبيقها، والتطبيق يعتمد على درجة الفهم، وقوة الاستظهار. والذي نتطلع إليه هو أن تدرس الظاهرة التركيبية بأجزائها وجوانبها، والإعراب أحد هذه الجوانب، مع العناية الشديدة بالربط المنضبط بين الإعراب وغيره من جوانب الظاهرة، والربط المنضبط كذلك بين المعنى ومفردات الظاهرة. والمسألة لا تحتاج إلى بناء نحو يتنكب النحو العربي، ولا يقلب ظهر المجنّ للتراث النحوي. إننا فقط بحاجة إلى إعادة تصور مسائل النحو على نحو تكاملي، ثم إخراج هذا التصور إلى حيّز الواقع. ولابد أن تتجه الجهود كلها في هذا الاتجاه، بحيث يتم إعداد المنهج المدروس والمعلم المؤهل، والأدوات التي يحتاج إليها هذا التصور.

(هـ) العلاقة الحدية:

قلت إن الخبر هو الحدّ الذي ينتهي إليه شأن المبتدأ؛ لا تتم الجملة بدونه، فإذا وجد الخبر كان حدّها. وبمقتضى هذا الفهم تقوم العلاقة الحدية بين المبتدأ والخبر. وهذا لا يعني أن ما جاء بعد الخبر ليس ذا أهمية. فكيف لا يكون ذا أهمية وكل ذي وظيفة نحوية يؤدي وظيفة دلالية؟

خبر «إن» وأخواتها يؤدي وظيفة حدية، شأنه في ذلك شأن الخبر. ومثل ذلك يقال عن خبر «كان» وأخواتها. وهنا لابد أن نعرض إلى معاملة النحاة الجملة التي فيها ناسخ ومنسوخ معاملة الجملة الاسمية؛ فهم على حق من عدة وجوه، أولها أن اشتراكهما في الحدية يجعلهما متماثلتين من حيث إن حد الجملة الاسمية هو حد الجملة التي تبتدئ بناسخ. وهذا واضح من كون حد الجملتين: «زيد مجتهد» و«كان زيد مجتهداً» واحداً، وهو الخبر «مجتهد» في الأولى، «ومجتهداً» في الثانية. ثانيها أن البنية العميقة لجملة الناسخ، هي الجملة الاسمية المجردة من الناسخ؛ فجملة «زيد مجتهد» هي البنية العميقة لجملة: «كان زيد مجتهداً». أي أن الجملتين تنتميان إلى بنية ذهنية واحدة.

وقد يمتد الحَدّ على النحو الذي نجده في تعدّد الخبر، سواء أكان خبراً للمبتدأ، أم خبراً لكان وأخواتها، أم خبراً لإن وأخواتها. فقولك: «الموضوع جديد مبتكر»، فيه ما يدل على أن الخبر الذي هو في حقيقته موقع وَحَدٌ، قبل أن يكون كلمة، قد امتدَّ فصار هكذا:

ب ⟵ ب + بَ

وامتداد الحدّ يعني قابليته لتوسعة الجملة، بالقدر الذي يتسع له حدها، وموقع الخبر فيها، فتصبح الجملة السابقة على النحو الآتي: الموضوع جديد، مبتكر، طريف، يسيرٌ، سهل، عميق، مفهوم... إلخ.

وهذا يعني - فيما يعنيه - أن امتداد الخبر يجعل الجملة قادرة على أن تحل محل عدد كبير من الجمل. فالصورة الأخيرة من الجملة السابقة وهي: «الموضوع جديد مبتكر طريف يسير سهل عميق مفهوم» هي في الأساس سبع جمل: الموضوع جديد؛ الموضوع مبتكر؛ الموضوع طريف إلى آخره.

يذهب النحاة إلى عدم صحة الفصل بين الخبر والخبر بالعطف، في حال تعدد الأخبار؛ فلا يقال: زيد مجتهد ومؤدب، بل زيد مجتهد مؤدب. والمسألة في نظري بحاجة إلى نظر؛ فإذا قلت زيد شاعر، وأردت أن تزيد فقلت: «زيد شاعر مؤدب" فستكون ساعتئذ قد ضيَّقت؛ لأنك حصرت أدب زيد في كونه شاعراً؛ أي أنه ليس شاعراً بإطلاق، وإنما هو شاعر مؤدب. وإذا أردت أن تزيد فعطفت فقلت: «زيد شاعر ومؤدب» فقد فصلت أحد الوصفين عن الآخر، فجعلت أولهما خبراً قائماً بذاته، وجعلت ثانيهما خبراً مستقلاً عن سابقه. ومثل ذلك يقال عن «زيد مجتهد ومؤدب». ولا أرى العربية تضيق عن استيعاب هذين المعنيين.

(و) النبر

النبر هو الضغط والتركيز اللذان يصحبان نطق المقطع. وهنا ينبغي أن نفرق بين كون النبر موجوداً في لغة ما، وكون اللغة نبرية. النبر من خصائص اللغات عموماً، من حيث إنه موجود فيها جميعاً. لكن هل كل اللغات نبرية؟ الجواب لا بالقطع. فاللغة النبرية هي اللغة التي يكون النبر فيها أداة من أدوات تغيير المعنى، كما هو الحال في كلمة bargain التي إذا كان النبر على المقطع الأول منها، وهو [bar]، كانت الكلمة فعلاً: «يساوم». وإذا كان النبر على المقطع الثاني منها [gain] كانت الكلمة اسماً: «مساومة». ومثل ذلك كلمة police التي

إذا نطقت بنبر المقطع الأول منها، كان معناها مختلفاً تماماً، عن المعنى الذي تؤديه عند نطق المقطع الثاني.

تقع على عاتق معلم اللغة الثانية مسؤولية تعليم النبر، في موقعه الصحيح. وهذا ضروري لثلاثة أسباب أولها: أن اللغات النبرية لا يستقيم المعنى فيها إلا بكونه نتيجة لوقوع النبر على مقطع معين في الكلمة. فإذا تغير موقع النبر فيها تغير المعنى كذلك. ثانيها: إن بعض اللغات يرد فيها النبر عاملاً من عوامل تغيير المعنى، كالذي رأيناه من أمثلة اللغة الإنجليزية. ثالثها: أن لكل لغة من لغات العالم نظاماً نبرياً خاصاً بها، سواء أكانت لغة نبرية يتغير فيها بتغير موقع النبر، أم كانت غير ذلك. ونطق الكلمة على غير ما ينبر الناطقون بها مقاطع الكلمة، يبدو مستغرباً مستهجناً، حتى عندما لا يؤدي ذلك إلى تغيير المعنى.

والآن، نسأل هذا السؤال: هل العربية نبرية أم لا؟ والجواب عن ذلك يكون كما يأتي: أما أن العربية فيها نبر فهذا مما لا يحتاج إلى بيان؛ لأنه لا وجود للغة ليس فيها نبر. وأما أنها نبرية أو غير نبرية فتلك مسألة أخرى، أرجو أن أوضحها في ما هو آت: إذا نظرنا إلى التشديد الناجم عن إدغام عين الكلمة بلامها، كما في: شدّ، ومدّ، وردّ، وعضّ، وإلى التشديد الناجم عن تضعيف عين الكلمة كما في: كسّر، وعلّم، وجدنا هذا التشديد - وهو نبر خالص - قد أدّى إلى تغيير معنى ما ضعفت عينه مثل: علّم، ولم يؤدّ إلى تغيير ما أدغمت عينه بلامه كما في: ردّ.

أما موقع المقطع الذي أحدث عليه النبر فلم يتغير ؛ ذلك أن النبر في [ردَدَ، وشدَدَ] قد وقع على المقطع الأول، وهو كذلك في [ردّ، وشدّ] فإنه واقع على المقطع الأول. ولكن هيئة المقطع هي التي تغيّرت، فقد كان المقطع الأول في [ردد، وشدد] قصيراً مفتوحاً، وأصبح في

[ردّ، وشدّ] قصيراً مغلقاً. وكذلك الشأن في [عَلِم]؛ إذ إن المقطع الأول هو المنبور، وهو مقطع قصير مفتوح. والمقطع الأول كذلك في [علّم] هو المنبور، وهو مقطع قصير مغلق. وهذا يعني أن النبر في هذه المواطن تتكامل فيه صورة المقطع وموقعه. وهذه سمة من سمات النبر في العربية.

وإذا نظرنا إلى الفعل الماضي المسند إلى المثنى، كما في :كتبا، وذهبا، وجدنا المدّ قد نجم عنه شيئان أولهما: وقوع النبر على المقطع الأخير، مما يدل على أن الإطالة هنا (إطالة فتحة الماضي المسند إلى المفرد المذكر: كَتبَ) هي سبب النبر، فكانت محله وموقعه. ثانيهما: تغيّر المعنى.

وعندما ننظر في [كتبوا] ، وما كان من بابه، سنجد أن المقطع الأول هو محل النبر وموقعه، وأن الإطالة الموجودة في واو المدّ، لم تحوّل موقع النبر عن المقطع الأول، فقد أبقت عليه، وجعلت المقطع المطول بواو المدّ، منبوراً نبراً ثانوياً لا رئيساً، في حين ظل المقطع الأول منبوراً رئيساً. وهذا الوضع مرتهن بنطق الكلمة مفردةً، فإذا كانت متبوعة بهمزة كما في: «قالوا إنما» أصبح المقطع الثاني في (قالوا) هو المنبور نبراً رئيساً، وأصبح المقطع الأول منبوراً نبراً ثانوياً. أود أن أؤكد أن هذه الأحكام تسري في نطق الجناح الشرقي من البلاد العربية، وأما بلاد المغرب العربي، فعكس ذلك هو الذي يسير على لسان أهلها.

أودّ أن أنبِّه هنا إلى أن النبر في العربية واضح المعالم، ويساعد على ذلك النظام الكتابي لهذه اللغة؛ فالتشديد وهو واضح في نظامنا الكتابي، والإطالة وهي واضحة ولها حروف تميزها، يجعلان موقع النبر شبه محدّد، وذلك على النقيض من الإنجليزية التي يرمز فيها إلى الحركة الطويلة والحركة القصيرة، برمز كتابي واحد، أو قل بحرف واحد؛ الأمر الذي يجعل النبر غير متنبأ به دائماً. ولذلك لا بد من تعلمه عن

طريق ممارسته أو استظهاره. وهنا لا يجد الناطقون بالعربية، لغة ثانية، صعوبة تذكر في النبر الصحيح ، في حين يجد أبناء العربية، صعوبة في تبيّن موقع النبر الصحيح في الإنجليزية مثلاً. وهذا وحده كاف لدحض مزاعم الذين يقولون إنه من العسير على متعلمي العربية، من غير أبنائها، أن يتعرفوا مواطن النبر في الكلام العربي.

(ز) التنغيم

يخلط بعض الباحثين بين النبر والتنغيم، حتى إن بعضهم يظنون أنهما شيء واحد، وأن الفارق بينهما - في نظرهم - أن النبر يكون في الكلمة، وأن التنغيم إنما يكون في السياق. ومن أجل ذلك سمّى كمال أبو ديب التنغيم: «النبر السياقي»(14). قلت: أما أن النبر يكون في الكلمة المفردة فهذا صحيح ، ولكنه يوهم أن النبر في السياق والتنغيم شيء واحد، والحق أن تسميته بالنبر السياقي لا تدفع هذا الوهم، بدليل أن أبا ديب نفسه قد توهم ذلك، فهو في الحقيقة يتحدث عن التنغيم في مورد ذكر السياق. ويوهم قوله كذلك، أن التنغيم لا يكون في الكلمة الواحدة، بل في الجملة. وهذا كله خطأ من عدة أوجه:

أولها: أن النبر والتنغيم شيئان مختلفان تماماً. وحتى أوضح هذه المسألة أقول: إن وجود النبر في موقعه من الكلمة، عندما تكون في جملة، لا ينفي وجود التنغيم فيها، ولا يغني وجوده عن وجود التنغيم فيها. ووجود التنغيم لا يلغي وجود النبر. وحتى نعرف حقيقة كل واحد منهما أقول: النبر هو مقدار الضغط الواقع على المقطع في الكلمة، والتنغيم هو الهيئة اللحنية التي تؤديها المعاني المختلفة. فالاستنكار له هيئة لحنية معينة،

والاستفهام التصديقي له هيئة أخرى، والتعجب له هيئة ثالثة، والتأكيد له هيئة رابعة، وهكذا دواليك. وهذه المعاني كما ترى معانٍ

نفسية لغوية يقصد منها أن تحدث أثراً نفسياً لدى المخاطب، إلى جانب المعنى الذي تؤديه الجملة من حيث وجهها اللغوي التركيبي.

ثانيها: أن النبر يكون في الكلمة ويكون في السياق.

ثالثها: أن التنغيم يكون في الكلمة كما يكون في السياق. ففي اللغات النغمية tone languages يتغير معنى الكلمة بتغير هيئة التنغيم، وليس بتغير موقعه. ومع أن العربية ليست لغة نغمية، بالمعنى الذي وضحنا لكون اللغة نغمية أو غير نغمية، فإن فيها كلمتين يتغير معناهما بتغير التنغيم. هاتان الكلمتان هما: نعم ولا. فقد يكون تنغيمك لكلمة (نعم) مثلاً دالاً على موافقتك للكلام الذي تسمعه. وعليه يكون معنى هذه الكلمة، بطريقة التنغيم الدال على الموافقة: «أوافق». وقد يكون تنغيمك لها دالاً على الموافقة بتحفظ، فيكون معناها: «أوافق.. ولكن..» وقد يكون تنغيمك لها دالاً على السؤال، فيكون معناها: «ماذا؟» ويمكن أن يكون التنغيم دالاً على الرفض، فيكون معناها «أرفض». ويمكن أن يكون دالاً على الاستهزاء.

وتنغيم الجملة - بالنسبة لمتعلمي العربية لغة ثانية - ليس مشكلة كبيرة؛ لأن التنغيم الموجود في العربية هو التنغيم نفسه الموجود في اللغات الأخرى، مع اختلافات طفيفة. فتنغيم الاستفهام لا يختلف في العربية عما هو عليه في الإنجليزية والفرنسية والألمانية وسائر اللغات. وتنغيم التعجب في هذه اللغات وفي غيرها من اللغات تنغيم متقارب، ولا تنفي الاختلافات الطفيفة بينها هذا الحكم. لذلك لن يجد متعلمو العربية من الناطقين بغيرها، صعوبة تذكر في مسألة التنغيم في العربية.

الهوامش

1) انظر: Evelyn Hatch Second Language Acquistion. Newbury House Publishers, 1978, p. 194.

2) انظر: المرجع السابق، ص 195.

3) المرجع السابق، ص 196.

4) المرجع السابق ص 195.

5) انظر: Richard Schiefelbusch. et al. Language Perspectives, Acquisition. Retardation , and Intervention . University Park press 1974, p. 317.

6) نظر: Charles Ferguson, Dan Slobin (eds). Studies of Child Language Development. N.Y.,Hol, Rinehart and Winston, Inc., 1973, p.88.

7) المرجع السابق، ص 90.

8) هكتر هامرلي. النظرية التكاملية في تدريس اللغات ونتائجها العملية. ترجمة د. راشد عبدالرحمن الدويش. الرياض 1415هـ، ص 75-77.

9) المرجع السابق، ص 182.

10) هكتر هامرلي. النظرية التكاملية في تدريس اللغات ونتائجها العملية. ترجمة د. راشد الدويش. الرياض، 1993، ص 187.

11) أحمد مختار عمر. دراسة الصوت اللغوي ص 274.

12) محمد بن الجزري. النشر في القراءات العشر 204/1.

13) انظر: Robert Lado. Linguistics Across Cultures Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1957, p. 59.

14) كمال أبو ديب. في البنية الإيقاعية للشعر العربي بيروت: دار العلم للملايين، 1981، ص 309-310.



المنهجية في التاريخ للأدب العربي القديم



محمد مريني

يمكن أن نقول مع الدكتور حسين الواد: «إن التأليف في مادة تاريخ الأدب ظل [....] أشد ما يكون افتقاراً إلى عناية الباحثين»[i] ويبقى جانب المنهجية في هذا النوع من التآليف من الجوانب التي ينبغي أن تحظى بالاعتبار؛ وذلك لأن مسألة التأليف في تاريخ الأدب، هي - أولاً وقبل كل شيء - مسألة منهج، فالمنهج هو الذي يميز عمل تاريخي عن آخر. لذلك فإن الهدف من هذا البحث هو تسليط الضوء على المناهج التي تم اعتمادها في التأريخ للأدب العربي بشكل عام، مع التركيز على منهج كان أكثر تداولاً في العالم العربي، يتعلق الأمر بما يسميه بعض الباحثين «منهج التقسيم على عصور»[ii]، وما سماه آخرون «النظرية المدرسية»[iii]. إن تركيزنا على هذا المنهج راجع إلى السلطة التداولية التي امتلكها في مجال التأريخ للأدب العربي؛ ذلك أن التآليف ضمن هذا المنهج تفوق التآليف ضمن المناهج الأخرى.

وقبل تفصيل القول في هذا الموضوع، يبدو من المناسب الحديث عن مفهوم تاريخ الأدب بشكل عام، وسياق ظهوره في الغرب والشرق. وذلك لأن «الخطوة الأولى في كل بحث علمي هو تحديد الموضوع والتعرف على طبيعته»[iv].

أشار العديد من الباحثين العرب[v] والغربيين[vi] إلى صعوبة تحديد مفهوم «تاريخ الأدب». باعتباره مجالا لتقاطع ثلاثة حقول معرفية أساسية هي: الأدب والتاريخ والنقد. لذلك اعتبر رونيه وليك

René Wellek تاريخ الأدب «لا يملك مركزه وأن مركزه يوجد خارجاً عنه»[vii]. وهذا ما يجعل موضوع تاريخ الأدب يتحدد عند الكثير من الدارسين بالموازنة مع غيره من المجالات والممارسات الفكرية الأخرى: إن تاريخ الأدب يتحدد عند لانسون Lanson في علاقته بـ «التاريخ العام»: «تاريخ الأدب جزء من تاريخ الحضارة. فالأدب الفرنسي مظهر لحياتنا القومية نجد في سجله الطويل الفني كل تيارات الأفكار والمشاعر التي امتدت إلى الأحداث السياسية والاجتماعية أو تركزت في النظم، بل ونجد كل هذه الحياة النفسية الدفينة التي لم تستطع - بما فيها من آلام وأحلام - أن تحقق عملاً»[viii].

هذا التصور يجعل من تاريخ الأدب عملاً شاملاً يعنى بحركة المعارف في العصور المختلفة، من خلال تتبعها في نشأتها وتطورها، مع الترجمة للأعلام الذين وضعوها. وإلى ذلك يشير حسن الزيات في تعريفه لتاريخ الأدب:

«علم يبحث عن أحوال اللغة وما أنتجته قرائح أبنائها من بليغ النظم والنثر في مختلف العصور، وما عرض لهما من أسباب الصعود والهبوط والدثور، ويعنى بتاريخ النابهين من أهل الكتابة واللسن ونقد مؤلفاتهم وبيان تأثير بعضهم في بعض بالفكرة والصناعة والأسلوب»[ix].

في الجانب الآخر، نجد بعض الباحثين يحددون موضوع تاريخ الأدب في علاقته بالنقد، هذا ما قام به «آلان دوكلاس» في مقال له تحت عنوان «المؤرخ والنص والناقد الأدبي»[x]. ويمكن إجمال أوجه التقابل بين «تاريخ الأدب» و«النقد» - من وجهة نظر آلان دوغلاس - فيما يلي:

- التاريخ يعنى بوصف الأحداث وفهمها، والنقد تحليل أدبي.

- النقد الأدبي يبدأ بالقصة والتاريخ ينتهي بها.
- تتركز انشغالات المؤرخ حول تكون النص Textification أما انشغالات الناقد فتتمحور حول تفتيت النص Detextification.
- عمل المؤرخ ينتهي في النقطة التي يعتبرها الناقد بداية لعمله[xi].

من هذا المنطلق أيضاً عبر كل من «ويليك» و«وارين» عن تقديرهما لأهمية «التأريخ» في «نقد» النص الأدبي بقولهما: «الناقد الذي يقنع بجهله في حقل العلاقات التاريخية سرعان ما يضل في أحكامه الأدبية، فليس باستطاعته أن يعرف أي الأعمال أصيل وأيها منقول. ولابد أنه من خلال جهله بالشروط التاريخية، سيخطأ على الدوام في فهم عمل فني معين. إن الناقد الذي لا يجوز على معرفة بالتاريخ، أو يكتفي بالقليل منها، يميل إلى إطلاق التخمينات جزافاً أو ينغمس في «مغامرات شخصية بين الروائع»، وسيتجنب على وجه العموم الاهتمام بالماضي البعيد، قانعاً بتركه إلى علماء الآثار وعلماء اللغة»[xii].

في المقابل، فإن مفهوم تاريخ الأدب عند بعض الباحثين له صلة ب «الأدب»، والمعروف أن التاريخ كان إلى حدود القرن الثامن عشر يعتبر فنا، أي أنه جزء من الأدب[xiii]. من هنا يرى طه حسين أنه «مستحيل أن يؤرخ الآداب غير الأديب [...] ذلك لأن تاريخ الأدب لا يستطيع أن يعتمد على مناهج البحث العلمي الخالص وحدها، وإنما هو مضطر معها إلى الذوق»[xiv].

متى بدأ التأليف في تاريخ الأدب؟

يرى روبير إسكاربيت R. Escarpit أن بداية التأليف في تاريخ الأدب الفرنسي تعود إلى «كليماك دوسيرين» C.D. Cyrene الذي

وضع مؤلفاً له طابع بيوغرافي، وقد عنى فيه بالترتيب والتحقيب بطريقة منهجية[xv]. كما أشار «لانسون» في مقاله «منهج البحث في تاريخ الآداب» - الذي كتبه سنة 1909 - إلى وجود مؤلفات في تاريخ الأدب سابقة لعمله منها «تاريخ الآداب الإغريقية» لـ «ألفريد» و«موريس كروازيه» Alfred et Maurice Croiset، و«تاريخ الأدب اللاتيني» لـ «كاستون بواسييه» Gaston Boissier و«الأدب الفرنسي في القرون الوسطى» لـ «جاستون باري» و«جوزيف بدييه» Gaston Paris et Bédier[xvi].

ولا شك في أن بداية التأليف في تاريخ الأدب لها علاقة بانتشار الفلسفة الوضعية وظهور النزعات العلمية في أوربا في القرن التاسع عشر، واتجاه المعارف والعلوم المختلفة إلى الاستقلالية في مناهجها وموضوعاتها[xvii].

أما في التراث العربي فمن الصعب العثور على تآليف تسمي نفسها «تاريخ الأدب»، ويبقى كتاب «الفهرست» لابن النديم - في رأي أحد الباحثين - هو «المحاولة المنهجية القديمة التي لامست بعض ملامح مفهوم تاريخ الأدب»[xviii]. ويعتبر جرجي زيدان نفسه أول من سمى هذا العلم بهذا الاسم «تاريخ آداب اللغة العربية»: «فنشرنا منه فصولا صدر أولها سنة 1894 في عدد الهلال التاسع من السنة الثانية، وآخرها في السنة الثالثة»[xix]. وسواء اتفقنا مع جرجي زيدان في ادعائه الريادة في مجال التأليف في تاريخ الأدب العربي أم لم نتفق معه فمن المؤكد أن الإقبال على الكتابة في هذا المجال كان كبير أواخر القرن التاسع عشر وبداية العشرين، والدليل على ذلك هو أن كارل بروكلمان أورد في مقدمة كتابه «تاريخ الأدب العربي» لائحة لأربعة عشر مؤلفا في الموضوع، لم يتعد تاريخ نشرها الربع الأول من القرن

العشرين، وعلق - بعد ذلك - قائلاً: «لا نستطيع أن نسمي هنا إلا بعض الكتب»[xx].

أيضاً يتأكد انتشار هذا النوع من التأليف في العالم العربي أواخر القرن التاسع عشر وبداية العشرين مما أشار إليه الرافعي في كتابه «تاريخ الأدب العربي»، الذي صدر عام 1911، فقد تحدث عن هذا النوع من التأليف الذي «كثرت عليه الأيدي واضطربت فيه الأقلام، واستبقت إليه العزائم حتى عثرت بها عجلة الرأي ولجاجة الإقدام وقد أخصب في الأوهام»[xxi].

وإذا كان هذا الكلام يحمل طابعا انتقادياً واضحاً، فإنه يؤكد - ضمنياً - انتشار التأريخ الأدبي انتشاراً واسعاً في العشرية الأولى من القرن العشرين. يمكن تبرير هذا الانتشار بالقيمة التداولية لهذا النوع من التأليف، خاصة داخل الفضاء التربوي والتعليمي، باعتباره يغطي حاجات الطلبة والمدرسين - على السواء - في الوصول إلى المادة الأدبية بدون عناء كبير. ثم إن التأريخ الأدبي - مهما كتب فيه - يبقى دائماً مجالاً قابلاً للإضافة، ولا يمكن الوصول فيه إلى حد الإشباع. وهذا ما نفهمه من كلام رائد المنهج التاريخي في الغرب لانسون، وهو يعبر عن إحساسه بأن عمر الناقد الواحد لا يسعف في إنجاز تاريخ أدبي على الوجه الأكمل «ولكن ما يعجز عنه عمر تستطيع أعمار أن تعمله»[xxii].

بعد هذا التقديم العام الذي تناولنا فيه تاريخ الأدب، في جانبه المفاهيمي والتداولي ننتقل الآن إلى الموضوع الأساس، الذي يهمنا في هذا المقال، وهو موضوع «المنهجية في تاريخ الأدب».

في البداية، نشير إلى أننا لا نتحدث هنا عن «المنهج» بالمفهوم الاصطلاحي للكلمة، الذي يعني وجود منطلقات فلسفية محددة،

وعمليات تحليلية مترابطة[xxiii]، بل الأمر هنا أقرب إلى «الطريقة» أو «البناء العام» الذي يقوم عليه تاريخ الأدب.

من هذا المنطلق يمكن القول إن مؤلفات تاريخ الأدب العربي تندرج كلها - بشكل أو بآخر - ضمن إحدى المقاربات الثلاث التالية: فهي إما أن تعتمد منظور «القسمة إلى عصور»، وإما أن تعتمد منظور القسمة إلى «أغراض» أو «فنون»، وإما أن تعتمد منظور القسمة إلى «مدارس فنية» أو «مذاهب أدبية». لكن يبقى المنهج الأول الذي يؤرخ للأدب اعتماداً على التحقيب السياسي» هو الأكثر تداولاً لذلك سنفرده باهتمام خاص، مع الوقوف - بشكل موجز - عند المنهجين الآخرين اللذين تمت الإشارة إليهما سابقاً.

يعتمد المنهج المذكور على فكرة أساسية، قائمة على المطابقة بين الأدب والسياسة؛ بحيث تجعل أقسام التاريخ السياسي أقساما لتاريخ الأدب. إن الأدب - من هذا المنظور - أشبه بمرآة تعكس الأحوال السياسية والاجتماعية للأمم التي أبدعتها. لذلك فإن كل ما تعرفه الأمة من تحولات وتقلبات تظهر جلية على صفحات الأدب، ثم إن الحدث السياسي كفيل - من وجهة نظر هذا الاتجاه - بنقل الآداب من حال إلى أخرى. وبما أن الأدب تابع لعالم الاجتماع في كل طور من أطوار الرقي أو الانحطاط. فإن الحدث السياسي أيضا هو الذي ينقل الأدب من حال إلى حال بحيث تصبح «حدود عصور التاريخ السياسي هي حدود عصور التاريخ الأدبي»[xxiv].

ما هي المصادر التي استلهم منها العرب المحدثون هذه النظرية؟

من الصعب العثور في التآليف الأدبية العربية القديمة على كتاب

يؤرخ للأدب من منظور التحقيب التاريخي. وهذا ما نفهمه من كلام جرجي زيدان وهو يشير إلى ريادة المستشرقين في مجال تاريخ الأدب:

«ولم يتصد أحد للتأليف في تاريخها على النمط الحديث قبل الإفرنج المستشرقين، فهم أول من كتب فيه من أواسط القرن الماضي»[xxv].

وتعليل ذلك أن التآليف العربية القديمة كانت تصدر عن نظرة جزئية في تناولها للشعراء والظواهر الأدبية. فقد كان النقاد يتناولون شعر شاعر ما دون إدراجه ضمن نظرة متكاملة تستوعب إنتاج الشاعر بأكمله، وتضعه ضمن إطار عام يستوعب الشعراء الذين يعاصرونه، وتأطر تجربة هؤلاء الشعراء في إطار تاريخي معين. أو بعبارة موجزة: هذه الممارسة «لا تحاول أن تجعل من تاريخ الأدب علماً منظماً له موارده التي يردها، وخطواته التي يسلكها، وغاياته التي انتهى إليها»[xxvi].

ولعل ابن خلدون كان يقصد شيئاً من ذلك، وهو يتحدث عن التآليف العربية في مجال الأدب، في فصل تحت عنوان «في علوم اللسان العربي»، فقال: «فيجمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تحصل به الملكة من شعر عالي الطبقة، وسجع متساو في الإجادة [...] مع ذكر بعض من أيام العرب يفهم به ما يقع في أشعارهم منها، وكذلك ذكر المهم من الأنساب الشهيرة والأخبار العامة»[xxvii].

أما في الغرب، فقد ظهر هذا المنهج في فرنسا عندما وضع «أندري دوشيسين» André Duchesen كتابه «تاريخ فرنسا الأدبي»، قسم فيه الأدب إلى مراحل موازية للحقب السياسية[xxviii].

وقد انتقل هذا المنهج إلى العالم العربي - في البداية - من خلال أعمال بعض المستشرقين. ولعل أول كتاب ظهر في هذا المجال كان

تحت عنوان «تاريخ الأدب العربي إلى القرن 12هـ» لـ «هامر بورجشتال Hammer - Purgstall سنة 1850[xxix]. لكن يبدو أن هذا المستشرق لم يكن على علم كبير باللغة العربية، ثم إن أهم مصادر تاريخ الأدب العربي لم تكن متداولة في ذلك الوقت. وبعد ذلك ظهرت كتابات استشراقية كثيرة أرخت للأدب العربي معتمدة على التحقيب السياسي. مثل كتاب «تاريخ لعمران المشرق في عصر الخلفاء» لـ«فون كريمر» وكتاب «تاريخ العرب وآدابهم» لـ «إدوارد فانديك» و«فيليدس قسنطين» وكتاب «تاريخ آداب العرب» لـ «كارلونيلينو»[xxx]. ويعتبر كتاب «تاريخ الأدب العربي» لـ «كارل بروكلمان» من أهم المؤلفات التأريخية الاستشراقية في نظر كثير من الدارسين.

بإمكاننا أن نتساءل الآن عن خلفيات انتشار هذه التآليف الاستشراقية التي اعتمدت التحقيب السياسي في التأريخ للأدب العربي؟

لا شك في أن هذه الكتابات لا تخرج عن الشروط التاريخية والمنهجية التي كانت توجه الباحثين الأوربيين في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. لقد عرف الفكر الأوربي خلال هذه الفترة التي نشطت فيها الحركة الاستشراقية نشاطاً واسع النطاق «يهدف إلى إعادة التاريخ الثقافي الأوربي بصورة تحقق له «الوحدة والاستمرارية» من جهة، وتجعل منه «التاريخ العام» للفكر الإنساني بأجمعه من جهة أخرى»[xxxi]. وإذا كان هؤلاء المستشرقين لا يصدرون عن منهج واحد، أو مقاربة واحدة، فإنهم - مع ذلك - كان يجمعهم هدف واحد هو تعزيز وتقوية إطار المركزية الأوربية. فتاريخ الفكر الأوربي هو وحده التاريخ «العام» و«الرسمي» للفكر الإنساني كله! أما ما عداه «فهوامش، إن حظيت ببعض الاعتراف فليس بوصفها عنصراً مقوماً

لهذا التاريخ العام، بل بوصفه «بركاً» أشبه بـ «البحر الميت» معزولة ومفصولة عن النهر الخالد المتدفق من بلاد اليونان»[xxxii].

في هذا السياق العام نفهم المحاولات الاستشراقية الهادفة إلى إعادة قراءة التراث العربي بشكل عام، وضمنه تاريخ الأدبي العربي بصورة تضمن التحكم في إرثه الثقافي والأدبي، كإجراء يسعف في التحكم في الحاضر والمستقبل[xxxiii].

لقد كان المبدأ التنظيمي والتصنيفي هو المهيمن على الممارسة الفكرية والعلمية في أوربا في القرن التاسع عشر. وقد هيمن هذا المبدأ على مختلف الحقول المعرفية، ومنها حقل الدراسات الأدبية، حيث ظهرت كتب كثيرة تؤرخ للآداب الأوربية وتعيد تصنيف مادتها الفنية والجمالية. وقد كان مبدأ التنظيم والتصنيف الذي وظفه الغرب في ضبط عوالمه العلمية والثقافية، هو الذي حكم علاقته بالمجالات الفكرية والثقافية في العوالم التي اجتاحها عسكرياً واقتصادياً. لذلك سيحاول الفكر الغربي إعادة تصنيف البنى الثقافية والفكرية للشرق بما يضمن التحكم في ماضيه الثقافي والفكري. كان الفكر الأوربي يتصرف في كل ذلك بأدواته الإجرائية والمنهجية والنظرية والعلمية التي توفرت لديه بشكل متقدم خلال القرن التاسع عشر «من هنا كان للمستشرقين دور كبير في إدخال بعض الأنساق الفكرية والعلمية والمنهجية لوضع تصور خاص بالشرق»[xxxiv].

لذلك لم يكن غريباً أن يعمد الكثير من المؤرخين العرب إلى مقايسة التاريخ الأدبي العربي بالتاريخ الأوربي، وذلك من خلال تبني التحقيب السياسي. إن النماذج من هذا النوع من التأريخ كثيرة في الأدب العربي، وحسبنا أن نشير هنا إلى بعض النماذج، مع الوقوف بشكل خاص عند جرجي زيدان باعتباره المؤرخ المبرز في هذا المجال:

يؤكد الأستاذ حسن توفيق العدل، في كتابه تاريخ آداب اللغة العربية، فكرة المطابقة بين التاريخ السياسي وتاريخ الأدب فيقول:

«تاريخ أدب اللغة تابع في تقسيمه للتاريخ السياسي والديني في كل آن، لأن الأحوال السياسية أو الدينية تكون في العادة عامة؛ فإما أن تبعث الأفكار وتحرك الأميال لمزاولة المعارف، وإما أن تكون سبباً في وقوف الحركة الفكرية في الأمة بما يلحق السياسة أو الدين من الضعف»[xxxv].

وقد قسم «العدل» تاريخ الأدب العربي، تبعا للتقسيم السياسي إلى خمسة عصور : عصر الجاهلية - عصر ابتداء الإسلام - عصر الدولة العباسية والأندلس - عصر الدولة المتتابعة.

كما يؤكد الأستاذ حسن الزيات فكرة المطابقة بين تاريخ الأدب والتاريخ السياسي بقوله:

«التاريخ الأدبي وثيق الصلة بالتاريخ السياسي والاجتماعي لكل أمة، لذلك اصطلحوا على أن يقسموه على العصور التاريخية»[xxxvi].

وقد قسم الزيات تاريخ الأدب العربي إلى خمسة عصور: العصر الجاهلي - عصر صدر الإسلام والدولة الأموية - العصر العباسي - العصر التركي - العصر الحديث.

أما المؤرخ الذي اقترن اسمه - في مجال التأريخ الأدبي - بمنهج «التقسيم إلى عصور» فهو جرجي زيدان في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية». ولا شك في أن الاهتمامات التاريخية لهذا الكاتب قد أسعفته في التأريخ للأدب العربي من المنظور المشار إليه. لذلك يصف مؤلفه بأنه «أشبه بدائرة معارف تشتمل تاريخ قرائح الأمة العربية

وعقولها وتراجم علمائها وآدابها وشعرائها ومن عاصرهم من كبار الرجال، ووصف المؤلفات العربية على اختلاف موضوعاتها »[xxxvii].

يؤكد جرجي زيدان هو الآخر فكرة المطابقة بين التاريخ الأدبي والتاريخ السياسي بقوله :

«وقسمنا آداب اللغة العربية إلى أعصر حسب الانقلابات السياسية لبيان ما يكون من تأثير تلك الانقلابات فيها »[xxxviii].

وقد قدم زيدان تاريخه في أربعة أجزاء. خصص الأول منه للعصور الأولى (العصر الجاهلي، العصر الإسلامي والعصر الأموي). أما الجزء الثاني فقد تناول فيه الأطوار الثلاثة الأولى من العصر العباسي (إلى سنة 448هـ). وتطرق في الجزء الثالث للعصر العباسي الرابع، والعصرين المغولي والعثماني، في حين خصص الجزء الرابع للعصر الحديث.

وتتأكد بوضوح في كتاب جرجي زيدان الفكرة التي سبقت الإشارة إليها، حول علاقته بالكتابات الاستشراقية من خلال العمل على مطابقة الأدب بالتاريخ. ويتجلى التأثير الاستشراقي في كتاب جرجي زيدان أيضا في اعتبار الأدب اليوناني هو المعيار الذي نقيس إليه الأدب العربي. وهو رأي يحيلنا ضمنيا على فكرة التفاوت بين العقلية الآرية والعقلية السامية، كما طرحها بعض المستشرقين أمثال «إرنست رينان E. Renan» في كتابه «تاريخ اللغات السامية»[xxxix]. وإن كان جرجي زيدان لا يذهب إلى حد اتهام العرب بالعقم والتحجر، كما ذهب إلى ذلك هؤلاء المستشرقين، بل على العكس من ذلك يرى أن «آداب اللغة العربية [...] أغنى سائر الآداب السامية»[xl]، كما أن الأدب اليوناني نموذج آداب اللغات الأوروبية.

كما نجد جرجي زيدان يهتم كثيراً في مقدمة كتابه بعقد

مقارنات، وتبيان أوجه التشابه بين العرب وغيرهم ومجالات السبق والتفرد بين الأمم. وهذا ما تفصح عنه بعض العناوين في «المقدمة التمهيدية» للكتاب، مثل: «أسبق الأمم إلى العلم»، «أقدم مكتبة في العالم»، «خصائص الأمم»، «آداب اللغة اليونانية» و«آداب اللغة العربية وأقسامها»... مما يدل على الحضور القوي للحس التاريخي المقارن.

ومع حرص جرجي زيدان على تتبع بعض مظاهر الاختلاف بين التاريخين الأوربي والعربي، فإنه يجعل من النموذج الأوربي معيارا يحتكم إليه لصياغة الملامح العامة للتاريخ الأدبي العربي لأن «أفضل نموذج لآداب العالم المتمدن آداب اللغة اليونانية وهي أهمها جميعا. ولها تاريخ طويل يرجع إلى قرون عدة قبل الميلاد»(xli).

وقد اكتسب كتاب جرجي زيدان في مجال التأريخ للأدب العربي «سلطة النموذج» وأصبحت له قيمة تداولية كبيرة، خاصة في الأوساط التربوية والتعليمية، باعتباره يسعف في الوصول إلى المادة الأدبية بيسر وسهولة. وألفت على غراره تواريخ للأدب العربي لا يتسع المجال للوقوف عندها الآن.

ومع استقلال الدول العربية، وظهور الدولة الوطنية القطرية أواسط القرن العشرين، ومحاولة كل دولة عربية بناء تاريخها الفكري والثقافي الخاص ظهرت مجموعة من التآليف التاريخية الأدبية الخاصة بهذا القطر العربي أو ذاك. وقد اعتمدت أغلب هذه التآليف على التحقيب السياسي، مع تنويع أحيانا على الفكرة «الإقليمية».

عموماً، يمكن القول إن أغلب المؤلفات التي أرخت للأدب العربي اعتمدت الخطاطة التأليفية نفسها التي سبقت الإشارة إليها سابقاً، ويبقى الخلاف بينها في بعض القضايا الجزئية مثل:

- عدد عصور تاريخ الأدب العربي.
- الحدود الفاصلة بين عصر وآخر.
- خصائص العصور الأدبية .
- تفسير حركة الأدب التاريخية»[xlii].

تعرض تاريخ الأدب القائم على التحقيب السياسي لانتقادات كثيرة، سواء في العالم الغربي أو العربي، وقد كانت البداية في «المؤتمر الدولي لتاريخ الأدب» الذي انعقد في «بودابست» سنة 1931. وقد أجمعت أغلب المداخلات المقدمة في المؤتمر على قصور المنهج التاريخي في استيعاب الظاهرة الأدبية، وذلك بسبب تركيزه على الظواهر الخارجية المفسرة لنشوئية الأدب. وقد توسع الشكلانيون الروس في نقد علاقة الأدب بالتاريخ وذلك من خلال مقالات «تينيانوف» و«إيخانباوم» و«جاكبسون». وأشار إلى استحالة إقامة «ترابط بين المتوالية الأدبية والمتوالية التاريخية»[xliii]. من هنا دعوتهم إلى التركيز على «أدبية النص»، «أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبيا»[xliv].

كما سيعرف هذا الاتجاه منعطفا حاسما من خلال النقاش الذي دار بين «ريمان بيكار Rymond Picard» في كتابه «نقد جديد أم دجل جديد»[xlv]، «ورولان بارت Roland Barthes» في كتابه «النقد والحقيقة»[xlvi]. وقد انتقد «بارت» - في كتابه المشار إليه - الأسس التي يقوم عليها الخطاب التاريخي الكلاسيكي، المتمثلة في الموضوعية[xlvii]، الذوق[xlviii] والوضوح[xlx]. كما أشار إلى هذه المسألة في كتابه «عن راسين»، بقوله: إن العلاقة بين التاريخ والأدب لا تمثل إلا جزيرتين متباعدتين يتم بينهما أحيانا تبادل الإشارات وتظهر بعض التواطؤات ولكنها تبقى علاقة متباعدة جغرافيا، كما هي

متباعدة تاريخياً، فكل منهما يتطور بشكل ذاتي، التاريخ في مجاله الخاص، والنقد في مجاله الخاص كذلك[l].

كما انتقد الناقد الفرنسي «روجي فايول» R. Fayolle هذا المفهوم التبسيطي الذي يفترض وجود «تماثل بين الأحداث والوقائع، وتبادل التأثير، بدون تمييز بين الأنساق الخاصة بكل ظاهرة. وهذا ما يقود إلى مطابقة جميع الأحداث بالتاريخ نفسه، وينتهي الأمر إلى حشر العمل الأدبي وسط مجموعة متزامنة من الأحداث المفرطة التنوع، وإلى تحميل التشابه البسيط بدلالات مبالغ فيها»[li].

ولم تكن الانتقادات التي قدمها بعض الدارسين العرب بعيدة عما طرح في النقد الغربي، ففي نظر طه حسين «الحياة السياسية لا تصلح مطلقاً لأن تكون مقياساً للحياة الأدبية، وإنما السياسة كغيرها من المؤثرات، كالحياة الاجتماعية كالعلم كالفلسفة تبعث النشاط في الأدب حيناً وتضطره إلى الخمول حيناً آخر، فلا ينبغي أن تتخذوا واحداً من هذه الأشياء، مقياساً للحياة الأدبية»[liii].

كما اعتبر بعض النقاد العرب هذا المنهج دخيلا على الآداب العربية. وهذه فكرة وقف عندها الرافعي مطولاً، وأبدى فيها وأعاد؛ لقد وصف هذا المنهج بأنه «هجين في نسبته إلى أدب العرب»[liiii] وأنه تقليد يجعل «آداب لغتنا حميلة على آداب اللغات الأعجمية»[liv]. هذا مع التنبيه على أن تاريخ الآداب ليس فناً من الفنون التي تحذو فيها الأمم بعضها حذو بعض، وإنما هو من «الحوادث المعنوية»[lv] التي تختلف حولها الأمم. ثم إن طبيعة الأدب العربي لا تسمح باعتماد مثل هذا المنهج، على اعتبار أنه أدب متميز عن سائر الآداب: فالرجال في الآداب الأخرى يتصرفون في اللغات إلى درجة أن كلا منهم يكون مذهبا متميزاً في الكتابة، وليس الأمر كذلك في الأدب العربي «لأن في لغتنا معنى دينياً هو سرها

وحقيقتها»[lvi]... ما هو البديل الذي يقدمه الرافعي وطه حسين لتجاوز هذا المنهج؟ ذلك ما سنراه بإيجاز شديد من خلال ما يلي:

يقترح الرافعي في تأريخه للأدب العربي **منهج التقسيم إلى أغراض**، أو أبحاث على حد اصطلاحه(*): «ولذلك رأينا الطريقة المثلى [...] أن نجعل الكتاب على الأبحاث التي هي معاني الحوادث لا على العصور»[lvii] تسعفه هذه الطريقة في «أخذ كل مبحث من مبتدئه إلى منتهاه، متقلباً على كل عصوره سواء اتسقت أم افترقت»[lviii].

لذلك فقد خصص الجزء الأول من الكتاب لعرض قضايا وأبواب من التاريخ: تاريخ اللغة - تاريخ الرواية - تاريخ الخطابة... إلخ. وأفرد الجزء الثاني من الكتاب للدراسات القرآنية. أما الجزء الثالث فقد أرخ فيه لمختلف الأغراض الشعرية.

وقد ظهرت محاولات كثيرة لدراسة الأدب العربي اعتماداً على منهج التقسيم إلى أغراض[lix]، ولا شك في أن هذه المؤلفات قد ساهمت في وضع التاريخ الخاص لكل غرض، من خلال إظهار مجالات التواصل والانقطاع، وتحديد أسباب الانتشار والانحسار في تاريخ هذا الغرض أو ذاك.

لكن، مع ذلك، لا يخلو هذا المنهج من عيوب، لعل أهمها: عدم المحافظة على الوحدة العضوية للقصيدة العربية، خاصة أن الشعر العربي قائم أساساً على تعددية الموضوعات والأغراض ضمن القصيدة الواحدة. مما يجعل الناقد مضطراً إلى تناول الشاعر الواحد أو القصيدة الواحدة ضمن مباحث عدة.

أما طه حسين فيقترح تاريخاً أدبياً قائماً على **التقسيم إلى مدارس** (أو مذاهب أدبية). يمكن اعتبار طه حسين من أهم الذين

نظروا لهذا المنهج، وذلك في كتابه «في الأدب الجاهلي». وهو كتاب يغلب عليه التنظير أكثر من الممارسة النقدية.

يقوم هذا المنهج على تصور مفاده أن للأدباء طرقاً متميزة في التعبير، مما يبرر البحث عن المشترك بينهم لإدراجهم ضمن مدرسة خاصة. وهذا ما عبر عنه طه حسين بقوله :

«لا ينبغي أن نبحث عن الشعر الجاهلي الآن من حيث شخصية الشعراء الذين يضاف إليهم، بل من حيث المدارس التي أنشأت هؤلاء الشعراء»[lx].

ترتبط «المدرسة الأدبية» - في الغالب - بأديب يضع أسسها الفنية الأولى، ثم أتباع يأخذون هذه الأسس، ويحققون - من خلال ذلك - استمرارية المدرسة. لذلك فإن المؤرخ الذي يعتمد منهج التقسيم إلى عصور يكون ملزماً بتناول هذه الجوانب، من خلال تحليل النصوص لإبراز علاقة اللاحق بالسابق. وهذا ما قام به طه حسين من خلال تتبعه لما سماه «المدرسة البيانية»، وهي مدرسة «أنشأها أوس ونماها زهير والحطيئة، وكان لها ممثلون في العصر الأموي منهم جميل وكثير. واتصلت سنتها إلى أيام بني العباس، فتناولها مسلم ثم أبو تمام وابن المعتز ثم المتنبي»[lxi]. الميزة الأساسية لهذه المدرسة هو الاهتمام المبالغ فيه بجمالية الصورة والشكل[lxii].

من خلال ما سبق تتضح الحدود المنهجية لتاريخ الأدب، كما مارسه النقاد العرب، ولعل الشعور بتقادم هذه الأطر المنهجية من شأنه أن يفسح المجال للدعوة إلى الانفتاح على التوجهات الجديدة لتاريخ الأدب، وهي توجهات تستفيد من تطور المعرفة المنهجية الحديثة في المجالات اللسانية والسيميائية والسوسيولوجية.

الهوامش

i) د. حسين الواد، في تأريخ الأدب مفاهيم ومناهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2:1993، ص: 2.

ii) د. عمر محمد الطالب، مدخل إلى مناهج الدراسات الأدبية، منشورات عكاظ، الرباط، 1988، ص: 37.

iii) د. شكري فيصل، مناهج الدراسات الأدبية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، ط 6: 1986. ص: 11.

iv) د. محمد عابد الجابري، التراث ومشكلة المنهج ، ضمن كتاب: المنهجية في الآداب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، ط 1: 1986، ص: 71.

v) من بينهم: أحمد بوحسن، العرب وتاريخ الأدب نموذج «كتاب الأغاني»، دار توبقال للنشر، 2003، ص: 61.

vi) انظر : Maison Clément, Qu'est ce que l'histoire littéraire, PUF, 1987, p: 15.

vii) احمد بوحسن، العرب وتاريخ الأدب، ص: 68.

viii) لانسون، منهج البحث في تاريخ الآداب، ضمن كتاب: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ب ت، ص: 413.

ix) أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت، ب ت، ص: 3.

x) آلان دوكلاس، المؤرخ والنص والناقد الأدبي، ترجمة : فؤاد كامل، مجلة فصول، مجلد: 4، العدد الأول، 1983، ص: 95-105.

xi) نفسه.

xii) رونيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة : محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية، للدراسات والنشر 1987، ص: 46.

xiii) أحمد بوحسن، العرب وتاريخ الأدب، ص: 67.

xiv) طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط12، ب ت، ص: 33.

xv) Robert Escarpit, histoire de l'histoire de la littérature, In Encyclopédie de la plaiade, T. : III, Gallimard, Paris, P : 1749

xvi) لانسون، منهج البحث في تاريخ الآداب، ص: 395.

xvii) الاطلاع على هذه الظروف يمكن الرجوع إلى:

- Jean Yves Tadié, Introduction à la vie littéraire au XIXème Siècle Paris, Nouvelle éd, 1984, p: 74

viii) أحمد بوحسن، العرب وتاريخ الأدب، ص: 66.

xix) جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط 2: 1978، ص: 8.

xx) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تعريب عبدالحليم النجار، دار المعارف، القاهرة 1977، ج: 1، ص: 32.

xxi) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ الأدب العربي، دار الكتاب العربي، ط 4: 1974، ج ز 1، ص ك 11.

xxii) لانسون، منهج البحث في تاريخ الأدب، ص: 420.

xxiii) حول مفهوم المنهج، يمكن الرجوع إلى:

Greimas Courtès, sémiotique raisonée de la théorie du langage, T: 2, éd Hachette, Paris 1986, p: 220.

xxiv) د. حسين الواد، في تاريخ الأدب، مفاهيم ومناهج، ص: 141.

xxv) جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج: 1، ص: 8.

xxvi) شكري فيصل، مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، ص: 13.

xxvii) مقدمة ابن خلدون، دار القلم، بيروت، ط 1: 1978، ص: 553.

xxviii) Robert Escarpit, Histoire l'histoire de la littérature T: V p: 1767.

xxix) نقلاً عن كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبدالحليم النجار، القاهرة، دار المعارف، ط 2: 1968 - (المقدمة).

xxx) للاطلاع على عناوين بعض التآليف الاستشراقية التي أرخت للأدب العربي من منظور التحقيب التاريخي يمكن الرجوع إلى ما يلي:

- جرجي زيدان، تاريخ الأدب العربي، ج: 1، ص: 12-13.

- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج: 1، ص: 32.

xxxi) د. محمد عابد الجابري، التراث ومشكل المنهج، ضمن كتاب: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، ط 2: 1986، ص: 78.

xxxii) نفسه.

xxxiii) للمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة يمكن الرجوع إلى كتاب إدوارد سعيد، الاستشراق، ترجمة: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1981.

xxxiv) أحمد بوحسن، العرب وتاريخ الأدب، ص: 117.

xxxv) حسن توفيق العدل، تاريخ آداب اللغة العربية، القاهرة، 1906، ص: 20.

xxxvi) حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت، ط 26، ب ت، ص: 5.

xxxvii) جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج: 1، ص: 90.

xxxviii) نفسه، ج : 1، ص: 10.

xxxix) انظر:

- د. محمد عبد الرحمن مرحبا، في الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، منشورات عويدات، بيروت، ط 2: 1981، ص: 339.

- د. عبدالرحمن بدوي، التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية، القاهرة 1490، ص: 9.

xl) جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ص: 24.

xli) جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج: 1، ص: 21.

xlii) أشير هنا إلى أن الدكتور حسين الواد قد تعرض لهذه القضايا، لكن يبقى التحليل الذي قدمه في حدود النموذجين اللذين اعتمد عليهما، وهما: «تاريخ آداب اللغة العربية» لجرجي زيدان، و«تاريخ الأدب العربي» لأحمد حسن الزيات، أنظر د. حسين الواد، في تأريخ الأدب، مفاهيم ومناهج، ص ك 141.

xliii) جاكبسون وتينيانوف، مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية، ضمن: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ترجمة: ابراهيم الخطيب، ط 1: 1982، ص: 101.

xliv) توماشفسكي، نظرية الأغراض، ضمن المرجع نفسه، ص: 175.

xlv) R. Picard, Nouvelle critique ou nouvelle imposture, paris Pauvert, 1965.

xlvi) R. Barthes, critiques et vérité, Paris, seuil 1966.

xlvii) Ibid, p: 17-22.

xlviii) Ibid, p: 23-27.

xlix) Ibid, p: 28-34.

l) R. Barthes, sur racine Ponte seuil, 1963.

li) Roger Fayoll, la critique, ed Armand - collin, Paris, 1978.

lii) طه حسين، من مقدمة تاريخ الأدب العربي، كارلونلينو، القاهرة 1915، ص: 29.

liii) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج: 1، ص: 12.

liv) نفسه، ص: 18.

lv) نفسه، ص: 18.

lvi) نفسه، ص: 22.

*) يلاحظ - على العموم - عند النقاد الذين اعتمدوا هذا المنهج نوعاً من الاضطراب في التسمية. فهم يستعملون مصطلحات كثيرة منها: أغراض - فنون - أجناس - أنواع - مباحث... مع أنها اصطلاحات لا تحيل على معنى واحد. من هنا تأتي مشروعية إعادة النظر في «تصنيف الكلام العربي»، كما يطرحها بعض الباحثين. انظر:

- سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، ط 1: 1997، ص:129 وما بعدها.

- رشيد يحياوي، الشعرية العربة، الأنواع والأغراض، منشورات إفريقيا الشرق، 1991.

lvii) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج: 1، ص: 22.

lviii) نفسه.

lix) لتكوين تصور إجمالي عن هذه الدراسات انظر: د. عمر محمد الطالب، مدخل إلى مناهج الدراسات الأدبية، ص: 94 وما بعدها.

lx) طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط 10، (دون سنة النشر).

lxi) نفسه، ص: 272.

lxii) نفسه، ص: 273.



جدلية الحس والعقل وأثرها في البيان



محمد الواسطي

جاء في لسان العرب: البيان: ما يبين به الشيء من الدلالة وغيرها، تقول: بان الشيء اتضح، واستبان الشيء: ظهر، والبيان: الإفصاح مع ذكاء، ومنه البين من الرجال وهو الفصيح، والبيان إظهار المقصود بأبلغ لفظ، وهو من الفهم وذكاء القلب مع اللسان، وأصله الكشف والظهور[1].

وقد أشار القرآن الكريم إشارات كثيرة إلى «البيان» منها قوله تعالى: **﴿هذا بيان للناس وهدى وموعظة للمتقين﴾**[2]. والبيان هنا الإيضاح الذي يتضمنه القرآن، يقول الزمخشري: «هذا بيان للناس: إيضاح لسوء عاقبة ما هم عليه من التكذيب، يعني حثهم على النظر في سوء عواقب المكذبين قبلهم، والاعتبار بما يعانون من آثار هلاكهم»[3].

ومنها أيضاً قوله سبحانه: **﴿الرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان﴾**[4] والبيان هو المنطق الفصيح. قال جارالله الزمخشري: «ثم ذكر ما تميز به من سائر الحيوان من البيان، وهو المنطق الفصيح المعرب عما في الضمير»[5]، ومعنى علمه البيان أي «ألهمه النطق الذي يستطيع أنيبين عن مقاصده ورغباته، ويتميز به عن سائر الحيوان»[6].

وفي الحديث الشريف: «إن من البيان لسحراً، وإن من الشعر

لحكمة»، والمراد هنا إظهار المقصود بأبلغ لفظ وهو من الفهم وذكاء القلب، وقيل: معناه أن الرجل يكون عليه الحق، وهو أقوم بحجته من خصمه فيقلب الحق ببيانه إلى نفسه، لأن معنى السحر قلب الشيء في عين الإنسان وليس بقلب الأعيان، ألا ترى أن البليغ يمدح إنساناً حتى يصرف قلوب السامعين إلى حبه، ثم يذمه حتى يصرفها إلى بغضه[7].

وقد اهتم النقاد والبلاغيون بالبيان اهتماماً كبيراً وأول من نجد عنده مصطلح «البيان» - فيما يظهر - الجاحظ، فقد ورد في أعماله الأدبية، وسمى بعضها «البيان والتبيين» وهو كتاب قيم جمع فيه مؤلفه كثيراً من الأقوال التي تتصل بهذا الموضوع.

ومفهوم البيان عند الجاحظ واسع يدخل فيه جهاز النطق وتمام الآية، كما يدخل فيه جميع ألوان الخطاب سواء أكان باللفظ أو بغيره، يقول: «والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع»[8].

ويرتبط البيان عند الجاحظ بالظهور والكشف عن المعنى المستتر المجهول، يقول: «والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه، ويدعو إليه ويحص عليه بذلك نطق القرآن، وبذلك تفاخرت العرب، وتفاضلت أصناف العجم»[9].

وكان الجاحظ اعتماداً على هذا النص يرى أن البيان أصيل في العرب اءهم من دينهم الذي علمهم القرآن وعلمهم البيان، وجاءهم أيضاً من طبيعتهم البدوية التي تقوم على العصبية وشدة الخصومة والمنافرة.

وقد فصل الجاحظ القول في الدلالة على المعنى وحصرها في خمسة أصناف، يقول: «وجميع أصناف الدلالات على المعنى من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة، والنصبة هي الحال الدالة، التي تقوم مقام تلك الأصناف ولا تقصر عن تلك الدلالات...»[10].

يشير هذا النص إلى مدى اتساع مفهوم البيان عند الجاحظ وتشعبه، وقد تابعه فيما ذهب إليه من دلالات ابن وهب، وهي عنده أربعة أصناف:

الأول: بيان الأشياء بذواتها وإن لم تبن بلغاتها، وهو ما يسمى الحال.

الثاني: بيان الاعتقاد وهو الذي يحصل في القب من إعمال الفكر واللب.

الثالث: بيان العبارة وهو النطق باللسان للإخبار عما في النفس من حكمة.

الرابع: البيان بالكتاب ليبلغ من بعد أو غاب، لأن بيان اللسان مقصور على الحاضر دون الغائب.

وواضح من هذا البيان الأول والثاني يدخل تحت ما سماه الجاحظ دلالة النصية أو بيان الاعتبار[11]. والبيان الثالث هو دلالة اللفظ، والبيان الرابع هو دلالة الخط[12].

ولم يشر ابن وهب إلى دلالة «العقد» وهو الحساب، كما أنه لم يشر إلى دلالة الإشارة مع أنها - كما يقول الجاحظ - تشارك اللفظ، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه[13].

ومن الذين تابعوا الجاحظ وأخذوا بمفهومه الواسع للبيان الراغب الأصفهاني، فالبيان عنده قد يكون باللفظ وبغيره، يقول: «البيان الكشف عن الشيء وهو أعم من النطق مختص بالإنسان ويسمى ما بين به بياناً قال بعضهم: البيان يكون على ضربين: أحدهما بالتنجيز وهو الأشياء التي تدل على حال من الأحوال من آثار صنعه، والثاني بالاختبار وذلك إما أن يكون نطقاً أو كتابة أو إشارة»[14].

ويقرب من هذا ما ذهب إليه الرماني إذ ذكر أن البيان أقسام أربعة: كلام، وحال، وإشارة وعلامة[15]، وهذه الأقسام - في الواقع - تكرار لدلالات الجاحظ، وهي تصب في المفهوم الواسع للبيان عنده.

ويسير عبدالقاهر الجرجاني في الاتجاه نفسه إذ يرى أن الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة أمر واحد وهو التعبير عن فضل القائلين وتفاوتهم وتقدم بعضهم على بعض[16].

وعندما ذكر عبدالقاهر مصطلح «البيان» قال عنه: «ثم إنك لا ترى علماً هو أرسخ أصلاً، وأبسق فرعاً، وأحلى جنى، وأعذب ورداً، وأكرم نتاجاً، وأنور سراجاً من علم البيان الذي لولاه لم تر لساناً يحوك الوشي، ويصوغ الحلي، ويلفظ الدر»[17].

وهذا القول ليس فيه تعريف للبيان وتحديد لموضوعاته، وإنما هو كلام عام منمق ذكره عبدالقاهر ليعبر عن قيمة البيان وأهميته في العمل الأدبي وفي التواصل عموماً.

وجاء مفهوم البيان عند ضياء الدين بن الأثير واسعاً تماماً كما كان عند من تقدمه، وهذا ما يشير إليه قوله: «وعلى هذا فموضوع علم البيان هو الفصاحة والبلاغة وصاحبه يسأل عن أحوالهما اللفظية والمعنوية»[18].

وهذا الكلام يدل على أن البيان عند ابن الأثير يشمل البلاغة

كلها، ويؤيد هذا أنه جعل كتابه «المثل السائر» يقوم على مقالتين: الأولى في الصناعة اللفظية والثانية في الصناعة المعنوية، وأدخل فيهما جميع الأوجه البلاغية كالسجع والتجنيس والاستعارة والتشبيه والالتفات والتفسير والتقديم والتأخير والإيجاز والحذف والإطناب والتكرار والاعتراض والكناية... وربط هذا كله بصناعة تأليف الكلام من المنظور المنثور.

وإذا انتقلنا إلى السكاكي فإننا نجد مفهوم البيان عنده قد أصبح ضيقاً ولم يبق واسعاً كما كان إذ قسم هذا الرجل البلاغة إلى: المعاني والبيان وألحق بهما المحسنات ووضع لكل قسم تعريفاً، وقال في تعريف البيان: «إنه محاولة إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه»[19].

وقد حصر السكاكي البيان في بحثين هما: المجاز والكناية، إلا أنه لاحظ أن الاستعارة تعتمد على التشبيه، ومن ثم فإنه لابد أن يقدمه لأنه «إذا مهرت فيه ملكت زمام التدرب في فنون السحر البياني»[20]، وبذلك كانت مباحث علم البيان عنده: التشبيه والمجاز والكناية.

ويرى معظم البلاغيين أن التشبيه مقصد أساسي في البيان وليس فناً طارئاً يؤتى به لفهم الاستعارة كما زعم السكاكي، فهو كثير الدوران في كلام العرب، يقول المبرد: «والتشبيه جار في كثير من الكلام - أعني كلام العرب - حتى لو قال قائل إنه أكثر كلامهم لم يبعد»[21].

وهذا النص يؤيده ما جاء في الشعر الجاهلي والإسلامي حيث نجد التشبيه يشكل الأداة الأولى في التصوير البياني، ويكفي أن نرجع إلى معلقة امرئ القيس لنرى الشاعر قد اعتمد التشبيه اعتماداً كبيراً بحيث تكرر في قصيدته زهاء أربعين مرة.

والتشبيه أنواع، فقد يكون حسياً، أو عقلياً، أو مختلفاً، وقد قام جدل كبير حول النوع الثالث على وجه الخصوص بحيث منع البلاغيون تشبيه المحسوس بالمعقول، وانصب اهتمامهم على تشبيه المعقول بالمحسوس بدعوى أن النوع الأول يزيد الكلام غموضاً وتعقيداً بخلاف الثاني فإنه يحقق الوضوح المراد والبيان المطلوب الذي تهفو إليه النفوس وتطرب له القلوب، ويظهر أن الرماني أول من قرر هذا المبدأ وربط البيان بإخراج المعقول إلى المحسوس يقول: «والتشبيه البليغ إخراج الأغمض إلى الأظهر... والأظهر الذي يقع فيه البيان على وجوه:

- منها إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة.
- ومنها إخراج ما لا تجر به عادة إلى ما جرت به عادة.
- ومنها إخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة.
- ومنها إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة في الصفة»[22].

فالتشبيه في نظر هذا الناقد لا يتحقق له الحسن ولا يقوم بوظيفة الإبانة والإبلاغ إلا بالانتقال من مشبه غامض إلى مشبه به ظاهر، ويدخل في الغامض كل ما يدرك بالفكر ويحتاج إلى تأمل وروية كالمعاني المجردة، أو المعاني التي لم تجر بها عادة، أو لا تعلم بالبديهة، أو لا قوة لها في الصفة.

أما الأظهر فيدخل فيه كل ما يدرك من غير جهد وإعمال للفكر، كالمعاني المحسوسة أو المعاني التي جرت بها عادة، أو تعلم بالبديهة، أو لها قوة في الصفة وذلك بأن يكون المعنى المشترك في المشبه به أقوى منه في المشبه، وهو ما يطلق عليه البلاغيون اسم «المبالغة».

ويظهر أن الرماني قد استقى هذا التصوير من الجدل الذي دار حول الآية الكريمة ﴿**طلعها كأنه رؤوس الشياطين**﴾[23] والآيات المماثلة

لها حيث أثارت الصورة التشبيهية طائفة من المعارضين على أساس أنها لم تشبه شجرة الزقوم بشيء معلوم يوضحها، وإنما شبهتها بشيء مجهول يزيدها خفاء، ورد المعتزلة على هذا الاعتراض بأن رؤوس الشياطين ليست إحالة على المجهول بقدر ما هي إحالة على معلوم استقر النفور منه في نفوس الناس جميعاً[24].

وقد أدى هذا الجدل إلى تأكيد قاعدة هامة خلاصتها: أن وظيفة التشبيه هي الوضوح والإبانة عن طريق إخراج المجهول إلى المعلوم، وهي الفكرة نفسها التي أصلها الرماني، ويؤيد هذا أنه بحث في الإعجاز القرآني وأنه من المعتزلة.

وكان لتصور الرماني أثر بليغ في التفكير النقدي والبلاغي، فقد تناقل البلاغيون كلامه بصيغته أو ما يقاربها، وارتضوا ما شرطه في بلاغة التشبيه ووظيفته البيانية وهو إخراج المعقول إلى المحسوس[25].

وقد كان من الطبيعي أن يستقبح الرماني تشبيه ما يدرك بالحس بما ينال بالفكر، لأنه يخالف فكرته الأساسية في التوضيح، يقول: «فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك»[26].

ومن هنا عاب على بعض شعراء عصره قوله:

صدغه ضد خده مثل ما الوعـ ـد - إذا ما اعتبرت - ضد الوعيد

من قبل أن شبه الأوضح بالأغمض، وما تقع عليه الحاسة بما لا تقع عليه[27].

وهذا نفس ما ذهب إليه أبو هلال إذ قال بأنه «التشبيه» يقبح إذا كان على خلاف ما وصفناه في أول الباب من إخراج الظاهر فيه إلى الخافي...»[28]، وهو أيضاً نفس ما قرره حازم عندما رأى أن «محاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة»[29]، ذلك أن «المعاني

التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر وتكون مذكورة فيه لأنفسها، والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار»[30].

وقد حاول ابن رشيق التوسع في فكرة الرماني فأورد كلامه وعلق عليه بقوله: «أما ما شرطه الرماني فهو الحق الذي لا يدفع، إلا أنه جار على الشاعر فيما أخذ عليه إذا كان قصد الشاعر إلى أن يشبه ما يقوم في النفس دليله بأكثر مما هو عليه في الحقيقة كأنه أراد المبالغة»[31].

فهو يقرر المبدأ العام الذي دعا إليه الرماني ولكنه ينتقده فيجيز تشبيه المحسوس بالمعقول ويقبله إذا كان واضحاً في الذهن وقصد به المبالغة، ذلك أن «معرفة النفس والمعقول أعظم من إدراك الحاسة»[32].

ويذكر ابن رشيق أن مثل هذا جاء في القرآن الكريم، وفي الشعر الفصيح، قال الله عز وجل: ﴿**طلعها كأنه رؤوس الشياطين**﴾ فشبه طلع شجرة الزقوم بما لا يشك أنه منكر قبيح نخاف أن نراه. وقال امرؤ القيس:

صدغه ضد خده مثل ما الوعـ ـد - إذا ما اعتبرت - ضد الوعيد

فشبه نصال النبل بأنياب الأغوال لما في النفس منها[33].

ويوافق عبدالقاهر على المبدأ العام الذي أسسه الرماني ولكنه وسعه وأوضحه أكثر من ابن رشيق، فذهب إلى المعنوي المجرد يمكن يشيع ويتعارف عليه الناس فيصبح لقوة شهرته في منزلة الحسي، ومن ثم يمكن للشاعر أن يشبه به دون أن يخل بالقاعدة العامة للتشبيه، وعلى هذا الأساس نظر إلى الشاعر:

وكأن النجوم بين دجاه سنن لاح بينهن ابتداع

فذكر «أنه لما شاع وتعورف وشهر وصف السنة ونحوها بالبياض والإشراق والبدعة بخلاف ذلك... تخيل الشاعر أن السنن كلها جنس من الأجناس التي لها إشراف ونور وابيضاض في العين، وأن البدعة نوع من الأنواع التي لها فضل اختصاص بسواد الليل، فصار تشبيه النجوم بين الدجى بالسنن بين الابتداع على قياس تشبيههم بالنجوم في الظلال ببياض الشيب في سواد الشباب أو بالأنوار وائتلافها بين النبات الشديد الخضرة»[34].

وتمسك فخر الدين الرازي بالمبدأ الذي ثبته الرماني وقال بأن «المحسوس أصل للمعقول فتشبيهه به يكون جعلاً للفرع أصلاً، والأصل فرعاً وهو غير جائز»[35]. فالرازي يرفض تشبيه المحسوس بالمعقول ويعتمد في ذلك على منطق القياس، ولكنه يحاول مثل أستاذه عبدالقاهر أن يجعل هذا المبدأ يتسم بالمرونة والرحابة، فذكر أشعاراً من باب تشبيه المحسوس بالمعقول وعلق عليها بقوله: «واعلم أن الوجه الحسن في حس هذه التشبيهات أن يقدر المعقول محسوساً ويجعل كالأصل في ذلك المحسوس على طريق المبالغة، وحينئذ يصح التشبيه»[36]، وبناء على هذا قرر ما في تلك الأشعار من تشبيه، وهو تقرير يلخص كلام عبدالقاهر ويذكره أحياناً بنصه.

وهكذا نجد النقاد والبلاغيين يعتبرون تشبيه المعنوي بالحسي ذروة التشبيه وقمته، أما عكسه وهو تشبيه المحسوس بالمعقول فكان محسوساً وقياسه عليه وتأويله. وسبب منعه أن معرفة المحسوس أيسر من معرفة المعقول وأسهل، وشيء آخر وهو أن المعقول فرع من المحسوس لأن «العلوم العقلية مستفادة من الحواس ومنتهية إليها، ولذلك قيل: من فقد حساً فقد علماً»[37].

ومادام الأمر كذلك فإن تشبيه المحسوس بالمعقول يكون جارياً على غير الأصل المعروف، وهو أن يكون المشبه به أقوى من المشبه في

وجه الشبه، أي لا يقوم على أساس المبالغة حيث يمثل الشيء بما هو أعظم منه وإنما يمثل القوي بالضعيف وهذا لا يجوز، ومن هنا وصف بعض البلاغيين هذا الضرب من التشبيه بأنه لطيف دقيق، ولم يصفوه بأنه بليغ كما قالوا في عكسه[38]، لأن اللطافة هنا تعني الخفاء.

والواقع أن العلاقة بين الحسي والمعنوي ليست علاقة تناقض أو انفصام وإنما هي علاقة تكامل وتواصل، حيث يتفاعلان خلال التصوير الفني فيؤثر كل منهما في الآخر ويغنيه، وبناء على هذا نجد «النقلة من المعنوي وإليه لا يحكمها ذلك المنطق الصارم الذي يحافظ على انفصال العناصر وتميزها الكامل عما سواها، فالخيال الشعري يوحد بين المادي الحسي والفكري المعنوي. ويذيب الحدود المصطنعة بينهما فيتناغم الحس مع الفكر دون أن يفضله أو يتميز عنه»[39].

والبلاغيون إذ يلحون على تمثيل المعقول بالمحسوس إنما يريدون - في الغالب - المحسوس الذي يدرك بالعيان لا ما سوى ذلك، لأن المعاينة - في رأيهم - سبيل الإدراك الصحيح الثابت.

ويبدو أن الرماني قام هنا أيضاً بدور كبير في تأسيس هذا الجانب من المبدأ العام الذي تنبني عليه وظيفة التشبيه وهو إخراج الأغمض إلي الأظهر، يقول: «إن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح من الغائب»[40].

وقد تلقى البلاغيون هذا المبدأ ودعوا إليه، يقول ابن رشيق: «صفة الإنسان ما رأى تكون لا شك أصوب منصفة ما لم ير، وتشبيه ما عاين بما عاين يكون أفضل من تشبيه ما أبصر بما لم يبصر...»[41].

وإلى هذا المعنى ذهب ابن سنان إذ قال: «ومما يحتاج إليه التشبيه أن يكون الأمر المشبه واقعاً مشاهداً معروفاً غير مستنكر ليوافق ذلك المقصود بالتشبيه والتمثيل من الإيضاح والبيان»[42].

ومن هنا ذهب النقاد إلى أن أجود الوصف - والتشبيه منا - ما «نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عياناً للسامع»[43]، أو هو «ما قب السمع بصراً»[44]، أو «ما يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك»[45].

وارتباط الإبانة بالحس، أو بإخراج المعنوي إخراجاً محسوساً مبحث ظهر - كما رأينا - في الجدل حول بعض الصور القرآنية خلال القرن الثاني الهجري، ثم ازدهر في الأوساط الفلسفية منذ أواخر القرن الثالث، وهو مبحث كان يعتمد ضرباً من المعارف السيكولوجية التي تلقاها العرب من الفكر الفلسفي اليوناني، وقد كان من الطبيعي أن تستعين الدراسة النقدية والبلاغية بهذه المعارف ولاسيما في مجال تعليل اقتران الإبانة بالحس وارتباطها به، ومن هذه الناحية طرح أبو حيان التوحيدي سؤالاً على مسكويه عن السبب في «طلب الإنسان - فيما يسمعه ويقوله ويفعله ويرتئيه ويروي فيه - الأمثال؟ وما فائدة المثل؟ وما غناؤه من مأتاه؟ وعلى ماذا قراره؟ فإن في المثل والمثل والمماثلة والتمثيل كلاماً رائقاً وغاية شريفة» فأجاب مسكويه «والسبب في ذلك أنسنا بالحواس وإلفنا لها منذ أول كوننا، ولأنها مبادئ علومنا، ومنها نرتقي إلى غيرها، فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه أو حدث بما لم يشاهده وكان غريباً عنه طلب له مثالاً من الحس، فإطا أعطي ذلك أنس به، وقد يعرض في المحسوس أيضاً هذا العارض، أعني أن إنساناً لو حدث عن النعامة والزرافة والفيل والتمساح لطلب أن يصور له ليقع بصره عليه، ويحصل تحت حسه البصري، ولا يقنع فيما طريقه حسن البصر بحس السمع حتى يرده إليه بعينه...، فأما المعقولات فلما كانت صورها ألطف من أن تقع تحت الحس، وأبعد من أن تمثل بمثال الحس إلا على وجهة التقريب صارت أحرى أن تكون غريبة غير مألوفة، والنفس تسكن إلى مثل وإن لم يكن

مثلاً، لتأنس به من وحشة الغربة، فإذا ألفتها وقوت على تأملها بعين عقلها من غير مثال، سهل عليها حينئذ تأمل أمثالها»[46].

هذا النص تعليل دقيق يكشف عن أنس الإنسان بالحس وميله إليه، فالمتكلم إذ يخرج المعقول أو الغريب البعيد عن المحسوس القريب المشاهد بشخصه أمام المتلقي ويعود به إلى أصل المعرفة الإنسانية، وطفولتها الأولى، فيحصل له فهمه وترتاح نفسه إليه وتستأنس به.

ويسوق عبدالقاهر نفس التعليل تقريباً إذ يتحدث عن تأثير التمثيل في نفس السامع، يقول: «إن أنس القلوب موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي... وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم... نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس... لأن العلم المستفاد من طرق الحواس... بفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام... فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس، أعني الأنس من جهة الاستحكام والقوة، وضرب آخر من الأنس وهو ما يوجبه تقدم الألف... ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولاً عن طريق الحواس والطباع ثم من جهة النظر والروية، فهو إذاً أمس بها رحماً، وأقوى لديها ذمماً، وأقدم لها صحبة، وأكد عندها حرمة، وإذا نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض... إلى ما يدرك بالحواس... فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم وللجديد الصحبة بالحبيب القديم»[47].

وهذا تعليل لا يختلف كثيراً عن تعليل مسكويه لجمال التمثيل وحرص الإنسان على المثل، فهما جميعاً يردان جمال التمثيل إلى عملية التوضيح التي تربط بإخراج المعنوي إلى الحسي، وهي الفكرة الجوهرية التي سبق أن قررها الرماني وجعلها أساساً لجودة التشبيه والاستعارة.

والبلاغيون حين يلحون على قيام الصورة بوظيفة الوضوح إنما يريدون - في الغالب - أن تستخدم لتحقيق النفع المباشر بحيث تهدف إلى إقناع المتلقي بمعنى من المعاني وإغرائه به، وهذا ما تشير إليه بعض النصوص كنحو قول أبي هلال العسكري: «التشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً»[48]. فهو يريد أن التشبيه يقرر شكل المشبه في ذهن المتلقي ويعمق معناه ويرسم له صورة في خاطره فيتضح له ويقنعه، إذ قبل الإقناع لابد من التوضيح لأنه خطوته الأولى وأسلوب من أساليبه، ولهذا رأينا البلاغيون يتمسكون بإخراج الأغمض إلى المحسوس، وخصوصاً المشاهدة لكونها «تفيد زيادة قوة ومزيد إيضاح»[49]. بحيث تؤثر في النفوس مع العلم بصد قالخبر كما أخبر الله عن إبراهيم عليه الصلاة والسلام في قوله: **﴿قال بلى ولكن ليطمئن قلبي﴾**[50]

ولا جرم أن الوضوح أساسي في كل خطاب ليتم التواصل بين الباث والمتنقل، ولكن البلاغيين أسرفوا في الإلحاح عليه في الخطاب الشعري، فهم يرون أن الكلام البليغ «وما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظك إلى سمعك»[51]، وأن أفضل التشبيه هو أن يشبه الإنسان «ما عاين بما عاين»[52]، أو يشبه الأقل مشاهدة بالأكثر مشاهدة[53]. وفي هذا إلحاح على الجانب الحسي من دون الفكري في تكوين الصورة مع أنهما يتفاعلان في هذه العملية. والظاهر أن إلحاح البلاغيين على الوضوح كان «لحساب التصور المنطقي للمعنى، ولحساب الوحدة الضيقة من البيت الذي يوقف عنده، ولاعتبار التشبيه قياساً يتميز من معنى أصلي مفترض»[54].

والدليل على هذا أنه لم يكفهم الإيضاح أو البيان مجملاً، بل ولدوا منه أساليب احتجاج فرعية كما فعلوا في التشبيه أثناء حديثهم عن بيان إمكان وجود المشبه، أو بيان حاله، أو بيان مقدار حاله، أو

تقرير حاله في نفس السامع»[55]. ولا ريد أن طلب الوضوح بهذا الشكل «يجعل الصورة تتشابه صياغتها مع صياغة الاستدلال في المنطق»[56]، مما يساير الخطابة والمناظرات الأدبية والعملية حيث تفرض طبيعة الموضوع التباري في المحاجة.

أما الشعر الأصيل المطبوع فإنه يخلع عن نفسه الجدل المنطقي، ويسعى إلى الإمتاع والإثارة ومخاطبة الوجدان، وهذا لا يحققه التصوير المادي الواضح، أو الخطاب العادي الشفاف الذي يهدف إلى المنفعة ويكشف عن معناها أول وهلة، فهذا من تحصيل الحاصل الذي يقف فيه القارئ على تمام المقصود فينطفئ شوقه إليه، وتخمد رغبته فيه، وإنما يحققه الخطاب الشعري الذي يتم فيه خرق حجب اللغة بحي يشكل الخيال صوراً من عناصر متباعدة تحرم القارئ المتقبل أسرارها تحرك فكره وتشوقه إلي العلم بها، وعندما يحصل له ذلك يغمره الارتياح ويشعر بلذة عارمة ما كان لها أن تتحقق بمجرد التصوير الواضح الشفاف.

الهوامش

1) لسان العرب مادة «بين».

2) آل عمران الآية 138.

3) الكشاف للزمخشري، 321/1 الطبعة الثانية، القاهرة 1953.

4) الرحمن، الآيات 1-4.

5) الكشاف للزمخشري 353/4.

6) صفوة التفاسير 293/2.

7) النهاية في غريب الحديث والأثر 173/1 تحقيق طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي، القاهرة 1963، وفنون بلاغته للدكتور أحمد مطلوب 12، دار البحوث العلمية، 1975.

8) البيان والتبيين 761، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، الطبعة 4، دار الفكر.

9) البيان والتبيين 75/1.

10) البيان والتبيين 76/1-83.

11) البيان والتبيين 81/1.

12) انظر مقدمة كتاب «البرهان في وجوه البيان» لابن وهب 32 تحقيق الدكتور أحمد مطلوب، والدكتورة خديجة الحديثي، بغداد 1967.

13) البيان والتبيين 78/1.

14) معجم مفردات ألفاظ القرآن للراغب الأصفهاني 67، دار الفكر للطباعة والنشر.

15) النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) 98، دار المعرفة، القاهرة.

16) دلائل الإعجاز 34، 35 تحقيق محمود محمد شاكر.

17) دلائل الإعجاز 5-6.

18) المثل السائر 38.1، تحقيق الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة.

19) مفتاح العلوم 329 تحقيق زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

20) مفتاح العلوم 331.

21) الكامل للمبرد 818/3، تحقيق الدكتور زكي مبارك، القاهرة 1936.

22) النكت في إعجاز القرآن «ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن» 75.

23) سورة الصافات، الآية: 65.

24) انظر جانباً من هذا الجدل في الحيوان 211/6-212، وفن التشبيه 99/2، 103. والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 369، 371.

25) انظر كتاب الصناعتين: 240-242. والعمدة: 489/1، وسر الفصاحة: 246. والإيضاح: 331/2. والطراز: 277/1 وتحرير التحبير: 161. وخزانة الأدب وغاية الأرب: 383/1.

26) العمدة: 489/1.

27) العمدة: 489/1-490.

28) كتاب الصناعتين: 257.

29) منهاج البلغاء: 112.

30) نفس المصدر: 29.

31) العمدة: 490/1.

32) العمدة: 491/1.

33) العمدة: 49/1.

34) أسرار البلاغة: 207، 209.

35) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: 190.

36) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: 192.

37) نفس المصدر: 190.

38) كتاب الصناعتين: 242. والمثل السائر: 128/2، والطراز: 306/1.

39) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 379-380.

40) العمدة: 489/1.

41) العمدة: 967/2.

42) سر الفصاحة: 253.

43) العمدة: 1059/2.

44) نفس المصدر: 1060.

45) كتاب الصناعتين: 128.

46) الهوامل والشوامل: 204-241، عن الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 300-301.

47) أسرار البلاغة: 108-109.

48) كتاب الصناعتين: 243.

49) الطراز: 351/1.

50) أسرار البلاغة: 112.

51) أسرار البلاغة 132. ونهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: 99.

52) العمدة: 769/2.

53) سر الصفاحة: 248.

54) الصورة الأدبية: 60-61.

55) انظر مفتاح العلوم 341، والإيضاح 356/2-358.

56) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي 368.



تأويل النص الشعري القديم بين التراث والمعاصرة



عادل الفريجات

التأويل جهد لغوي وفكري وثقافي يقوم به المفكرون ونقاد الآثار الفنية ليعطوا للنصوص التي بين أيديهم معاني لا تقدمها تلك النصوص من الوهلة الأولى. ومن هنا فالتأويل يستدعي إصغاء كثيراً لما يقوله النص في ظاهره، وصولاً إلى معرفة ما يقوله في باطنه. إنه رحلة قارئ النص من المباشر إلى غير المباشر، ومن السطح إلى الأعماق، ومن المثبت إلى المحذوف، ومن الحاضر إلى الغائب.

ومن أقرب الأمثلة على التأويل المعاني التي تدور حولها الكتابات العربية، فحين نقول فلان كثير الرماد، لا نريد من هذه العبارة المعنى القريب منها، بل نريد أن الرجل كثير الضيفان، وضيفانه تستدعي منه الكرم الذي يتطلب إيقاد النار تحت القدور، فيكثر رماده، فهو بالنتيجة رجل كريم. ومثل ذلك حين نكني عن طول عنق فتاة ما، فنقول عنها: فلانة بعيدة مهوى القرط، وحين نكني عن رجل فقير بقولنا عنه: فلان يشكو قلة الفئران.. إلخ. والمعروف أن المعنى البعيد للكنايات السابقة لا ينفي فهم المعنى القريب منها.

ولا مناص لنا في البداية من التمييز بين التأويل الجاد، بوصفه ناطاً معرفياً ونقدياً وفكرياً ناضجاً، وحائزاً قدراً كبيراً من الإقناع والقبول، والتخمين أو الشطح اللذين لا يحوزان حداً كبيراً من التبصر والوجاهة والسداد.

وإذا كان التأويل قد نشأ في أحضان الفكر الديني قديماً، فإنه اليوم يعد جزءاً من فلسفة التعامل مع الفن بأشكاله المختلفة. والمعروف أن جهوداً كبيرة بذلت لتأويل نصوص دينية على أنها رموز تخفي شيئاً وراءها. وأسطع مثال على ذلك الآراء التي ترى في (نشيد الإنشاد) الوارد في التوراة غزلاً مسبقاً بالكنيسة التي أسسها المسيح فيما بعد، وليس غزلاً حسياً موضوعه مطلق الجمال الأنثوي.

وثمة تأويلات تتصل بقصة الفردوس ووجود آدم وحواء فيه وعصيانهما أمر الخالق، وطردهما منه.. مما نجم عنه المعاناة السرمدية لبني الإنسان، وحنينهم الدائم إلى المثال، وانقسام عالمهم إلى: واقع ومثال، وخير وشر، ومعرفة وجهل، وحق وباطل... إلخ. وفي ضوء العملية التأويلية للنصوص الدينية برز القول المأثور: الحرف يميت والروح يحيي.

وهناك نصوص واضحة تهب معانيها للمتلقي لحظة التقاء وعيه بها. والأمثلة عليها كثيرة في الشعر والنثر. وهناك نصوص إشكالية لا تستجيب للقارئ بطواعية ويسر، ولا تبوح بمكنوناتها إلا بعد جهد وعناء. وكلما طاوع النص متلقيه وانكشف له، تلاشت الحاجة لتأويله، وكلما كان عصياً على الانقياد، أو كثيفاً جداً، يكتنز نسجه طبقات من المعاني، لا شأن للتأويل بها، لأن مشغلة التأويل هي النصوص ذات المعاني المتعددة. ويمكننا أن نصنف النصوص من هذه الزاوية إلى نصوص مفتوحة، ونصوص مغلقة، ونصوص مستغلقة. والنصوص المفتوحة هي، بالدرجة الأولى، نصوص يصل المتلقي إلى معانيها ودلالاتها على وجه الاحتمال. ومن هذه النصوص في أدبنا الروائي المعاصر رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، وروايات عديدة لنجيب محفوظ محملة بالرموز البعيدة والقريبة. ورواية «اسم الوردة» للكاتب الإيطالي (أمبرتو إيكو). وقد تحدث (إيكو) نفسه

عن اختلاف القراء في تأويلها وفهمهم المتباين لها في كتابه «التأويل» الذي ترجم إلى العربية في السنوات الأخيرة. والنصوص المغلقة هي النصوص ذات المعنى الواحد الوحيد، فهي تقدم معاني تتوازى مع الخطابات المألوفة في ضحالتها. وهي كما وصفها الجرجاني في أسرار البلاغة مما يتراجعه الصبيان (أسرار البلاغة ص 144).

أما النصوص المستغلقة فهي التي لا نحصل منها على فائدة حقيقية، وهي التي عناها الجرجاني بقوله: تؤرقك ولا تؤرق لك، وإذا طال العناء معها تكشفت عن غير طائل. ومن أمثلتها قول أبي تمام:

ثانية في كبد السماء ولم يكن   لاثنين ثان إذ هما في الغار

والناتج الدلالي هنا خشن مضرس. وإذا رشح من البيت شيء فالراشح قبيح مشوه. (أسرار البلاغة 142، 143).

ولا شك أن استعصاء النص على متلقيه ينجم عن أسباب، قد يكون الزمن واحداً منها. ورغم أن الفاصل الزمني ما بين العالم الفقيه أبو عمرو بن العلاء (154هـ) والشاعر الجاهلي امرئ القيس الكندي، لا يزيد عن قرنين من الزمان، فإن أبا عمرو هذا قال في بعض شعر امرئ القيس: «ذهب من كان يفهم هذا». ولما بعدت الشقة بيننا وبين الشعر الجاهلي، وأشعار العهود التي تلته، واجهنا صعوبات أكثر في فهم جوانب عديدة منها فهماً دقيقاً مقنعاً. وليس ينكر هذا إلا دعي مغرور... والحقيقة أن القطيعة الزمنية تفضي إلى قطيعة ثقافية مع آفاق الأثر الفني المدروس، وأجوائه الثقافية والروحية والفكرية والاجتماعية، مما يعقد عملية التواصل والفهم العميق الصادق المقنع. وقد تكون ثقافة الناقد، وسذاجة تناوله للآثار الفنية، وضيق بصيرته، وراء العجز عن فهم مرامي الكاتب، أو معاني النص التي قد لا تدور في ذهن الكاتب، ولكن بنية عمله، وسياق عباراته يوحيان بها. وهذا

كله يفضي بنا إلى الحديث عن مراد التأويل، أو المتلقي الذي أولى في التقديم والحديث مكانة مميزة في النظرية الأدبية. فمنذ القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) كان الجاحظ يقول: «مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الفهم والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كلما كان القلب أشد استبانة، كان أحمد. والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل» - (البيان والتبيين ج 1 ص 11). وفي هذه العبارات إشارة واضحة إلى أهمية المتلقي، وفضله في النظرية النقدية العربية التراثية.

ويبدو أن لا مناص من فتح باب الاجتهاد والتأويل للنصوص القديمة والمعاصرة، ذلك أن الإبداع بحد ذاته ينطوي على حالات يشارك فيها اللاشعور والعقل الباطن من جهة، وأن العبارة المصرح بها، لها تاريخها وأطيافها وإيحاءاتها، وأن البنية الفنية العامة قد تكون قابلة للنظر إليها من وجوه متعددة. ولهذا السبب كان المؤول الكبير فقيهاً كبيراً ومفكراً كبيراً وناقداً كبيراً. وعلاقة اللغوي الكبير ابن جني بشعر التنبي ليست غائبة عنا، فقد قال المتنبي: «ابن جني أعلم بشعر المتنبي ليست غائبة عنا، فقد قال المتنبي: «ابن جني أعلم بشعري مني». وهذا يعني اعتراف شاعر العربية الأكبر بأن ناقد الشعر ربما يكون أدرى بأسرار الشعر من الشاعر نفسه، وأعلم منه بوجوه القول المتعددة، ومعاني الإبداع التي توحي بها لغة الشعر والفن، وتقدمها مجازاته وصوره وبنيانه. والمقدرة اللغوية للمؤول هي شرط من شروط التأويل. وقد نبه إلى ذلك الناقد (إمبسون) صاحب كتاب «سبعة أنواع من الغموض» و(جاك دريدا) أبو التفكيكية، و(شيلر ماخر) الذي نقل التأويل من حقل الاستخدام ليكون منهجاً أو فناً للفهم، إذ عد الموهبة اللغوية إحدى موهبتين يحتاج إليهما للنفاذ إلى معنى النص - (انظر:

الإيهام في شعر الحداثة، لعبدالرحمن محمد القعود - سلسلة عالم المعرفة، رقم 279، ص 348).

وإعطاء المؤول معاني جديدة للنص المنتج، استناداً لقدراته اللغوية وقوة بصيرته، لا يقتصر على القديم فحسب، بل نراه بقوة في زماننا، فكثير من الكتاب يفاجأون بإعطاء النقاد معاني لكتاباتهم لم تدر في أذهانهم، وأشار إلى ذلك الناقد التونسي (محمود طرشونة) حين ذكر أن الكاتب التونسي محمود المسعدي كان يؤول روايته «السد» تأويلاً يختلف عن تأويل غيره من النقاد، كطه حسين وغيره. وقد غير رأيه في معاني روايته تلك، أكثر من مرة، تأثراً بقراءات نقاد مختلفين، ثم صار في النهاية يمتنع عن الإدلاء برأي فيها - (انظر مقال صوفية الهمامي حول النص الأدبي من المعنى إلى التأويل، صحيفة تشرين السورية، دمشق 17/ آذار 2003).

وفي حوار بين أحد الصحفيين، والكاتب الكولومبي (غراثيا ماركيز)، يقول الصحفي للكاتب: ثمة علاقة في بعض رواياتك ما بين الموت والحب، ففي رواياتك: «الحب في زمن الكوليرا» يتوجب على الطبيب أن يموت لكي يتيح الحب للعجوزين، وبالتالي فإن للموت جانباً إيجابياً في عملك هذا. وحين يسمع (ماركيز) هذا التأويل لروايته، يقول: «إن ما يشير جنوني هو مواجهتي بأمور لم ألاحظ بنفسي شيئاً منها» - (مجلة المعرفة، دمشق، العدد 314-315 نيسان 1989).

والعكس قد يكون صحيحاً فربما يزعم كاتب ما أن أثراً فنياً له يراد به كيت وكيت... ولكن لغة ذاك الأثر وطريقة أدائه وصوره وبنيته، لا تنجح في إيصال قصد الكاتب إلى القراء، وهذا يسمى بـ«مغالطة القصد». ويتخلف عن الإيحاء بها. وفي هذا الباب لا يصح الاحتكام إلى قول من يقول: «أهل مكة أدرى بشعابها»، فهم ليسوا كذلك دوماً.

صور من تأويل شعرنا القديم:

ونتلبث عند نماذج من تأويل شعرنا القديم. بوصف الشعر هو الأثر الفني الأبرز الذي امتاز به العرب منذ فجر إبداعهم الفني، ملاحظين أن صور ذلك التأويل كانت تنصب، غالباً، على البيت أو البيتين، وقلما ذهبت إلى أبعد من ذلك، كأن تدرس الأثر الفني بوصفه بنية متكاملة.

ونتوقف عند مجموعة من النقاد التراثيين مارسوا هذا اللون من النشاط، وهم ابن جني، والمرزوقي، وابن رشيق، وابن وكيع التنيسي، ونطالع نماذج من تأويلات الصوفيين لأشعار غيرهم، وأشعارهم هم، وننتقل بعدئذ إلى ألوان من التأويل المعاصر للشعر العربي القديم، والجاهلي خاصة، لغرض المقارنة والاستنتاج والتقويم.

مرت بنا من قبل قولة المتنبي في ابن جني، وشهادته فيه. والمعروف أن هذا الناقد هو أول من فتح الباب في القول: إن مدائح المتنبي في كافور الإخشيدي كانت مبطنة في الهجاء، وأن الازدواج فيها كان مقصوداً، فحين قال المتنبي في كافور:

وما طربي لما رأيتك بدعة   لقد كنت أرجو أن أراك، فأطرب

وكما فعل أبو الطيب بكافور، فعل بفاتك، حين مدحه بقوله:

وقد يلقبه المجنون حاسده   إذا اختلطن، وبعض العقل عقال

فهو يذكر هنا لقب فاتك عرضاً، رغم قبحه، ولكنه يريده قصداً، ولولا جودة طبع المتنبي وصحة صنعته لما ساغ له ذلك. ومن الجدير ذكره أن عبدالرحمن الرومي مفتي الديار العثمانية ألف كتاباً رد فيه مدائح المتنبي كافور، إلى هجاء، وهو كتاب طريف حققه محمد يوسف نجم - (انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب، لإحسان عباس ص 282).

ولبعض صور التأويل في تراثنا شكل سلبي يدل على فهم قاصر للشعر، أو على تحامل منكر على الشاعر، ومثال قول ابن وكيع التنيسي في بيت المتنبي:

وما طربي لما رأيتك بدعة   لقد كنت أرجو أن أراك، فأطرب

وعبارات ابن وكيع في البيت هي: «وتعظيم زئيره جيد، وليس لصوت زئيره في الماء إلا ما له في البر مع عدم الماء. فكيف اقتصر على ذكر البحيرة والفرات والنيل، أتراه لا يسمع إلا في الماء؟». ويعلق إحسان عباس على هذا التفسير الذي يقص جناحي البيت بقوله: «وهذا تضييق للفهم، فإن وحدة الصورة المائية على جمالها في البيت لا تعني أن زئير الأسد لا يسمع إلا في الماء، ولكنه إذا زأر عند بحيرة طبرية، وصل صوت زئيره في البر حد الفرات شمالاً والنيل جنوباً» - (تاريخ النقد الأدبي عند العرب، لعباس 308).

ومن هنا فإن كتاب المنصف لابن وكيع الذي ورد في تفسير بيت المتنبي السابق، لم يكن فيه شيء يذكر من الإنصاف، كما يقول ابن رشيق.

ومن زاوية مختلفة، نصادف عند المرزوقي تقلباً للبيت الواحد على أكثر من وجه، ومحاولة لإعطائه أكثر من معنى، فهو يقول في بيت الشاعر الجاهلي موسى بن جابر التالي، الذي يخاطب به قومه ويعاتبهم على القعود عن نصرته:

فما نفرت جني ولا فل مبردي   ولا أصبحت طيري من الخوف

«هذا يحتمل وجوهاً: يجوز أن يريد لم ينخزل - لما أتيتم وأخبرتم - أصحابي الذين هم كالجن ولا فل لساني الذي هو كالمبرد، ولا ذعر جأشي فصارت طيري واقعة... وقد قيل في «نفرت جني»،

إنه مثل لفلتانه وبداته... وإن ذكره المبرد مثل لصلاحه، وإن ذكره الطير مثل لصيته، وذكره الذاهب في الناس. ويجوز في هذا الوجه أن يريد ذكاءه ونشاطه وهمته، فقد قيل في ضده: هو ساكن الطير، وكأن على رؤوسهم الطير. ويجوز أن يشير بالجن إلى ما يدعيه الشعراء من أن لكل واحد منهم تابعاً من الجن يستعين به على ما يحزبه، ويجعل المراد بالمبرد في هذا الوجه اللسان لا غير. ويجوز أن يريد بالطير سراياه وطوائف خيله التي يطيرها للغارات والارتباء وتجسس الأخبار وغيرها» - (شرح ديوان الحماسة - قسم 1/ ص 374).

ويحفل تراثنا أيضاً بأبيات لها أبعاد رمزية وقف عندها النقاد، كابن رشيق وغيره. ونطالع في كتاب العمدة لابن رشيق إشارات لأبيات رامزة، كقول أحد الشعراء يصف امرأة قتل زوجها:

عقلت لها من زوجها عدد الحصى   من الصبح أو مع جنح كل أصيل

فالشاعر هنا يريد أنه لم يعطها عقلاً ولا قوداً بزوجها، إلا الهم الذي يدعوها إلى عد الحصى. وأصل هذا من قول امرئ القيس:

ظللت ردائي فوق رأسي قاعداً   أعد الحصى ما تنقضي عبراتي

ويقول ابن رشيد في مثل تلك الأبيات الملغزة: «ومن أخفى الإشارات وأبعدها اللغز، وهو أن يكون للكلام ظاهر عجب لا يمكن، وباطن ممكن غير عجب، كقول ذي الرمة يصف عين الإنسان:

وأصغر من قعب الوليد ترى به   بيوتاً مبناة وأودية قفرا

(العمدة لابن رشيق ص 519).

فالمرزوقي وابن رشيق كلاهما يقدمان معاني متعددة لبعض الأبيات الشعرية، أو يقعان على معنى غير مباشر من قول مباشر. وذلك يدل على قدرة الناقد على فهم واسع للبيت، وانتباه إلى وجوهه

المتعددة، ومعانيه المستترة، ولكن هذه الوجوه لا تبعد عن احتمالات ما يريده الشاعر من بيته، وبالتالي فإن الذات الناقدة لا تحضر بقوة كما سنرى فيما بعد.

أمثلة من نقد المتصوفة:

وإذا تركنا الجهود المبذولة في معالجة الأبيات ذات الوجوه المتعددة، والأبيات الملغزة، وانتقلنا إلى جهود الصوفيين في نقد الشعر، وجدنا أنفسنا إزاء جهد نقدي تأويلي واضح. والمعروف للباحثين أن الفكر الصوفي قد تجلى في ثلاثة موضوعات كبرى هي: أ - الغزل. ب - الخمريات. ج - وصف الطبيعة.

ولا جدال في أن هناك رابطة قوية بين التصوف والشعر، وفي هذا الصدد يقول عاطف جودة نصر: «ومما يجمع بين التصوف والشعر أنهما يؤسسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور، ويتضامان في نسيج متلاحم، بحيث يؤول الشعر إلى فكر، وينقلب الفكر إلى شعر» - (تراث الأدب الصوفي، لعاطف جودة نصر، مجلة فصول، القاهرة، مج 1، ع 1 ص 107).

وما تعبير الصوفيين عن التوق والشوق، إلا سبيل إلى التوق والشوق. ويهمنا هنا أن نشير إلى أن التفسيرات الصوفية لأشعار المتصوفة ترى فيها عدولاً عن ظاهر اللفظ، إلى باطن قد يكون عميقاً، وأن نشير إلى تشبث بنزعة لفظية تجمع بين الحقيقة والمجاز، وأن نلاحظ ما يراه الصوفيون من تداعيات صوتية لمجموعة من الألفاظ تؤول أحياناً إلى شطح غريب وعجيب، يذكر بشطح الزمخشري في تأويل لفظ (إلى) الوارد في آية الرؤية المذكورة.

«ومن أمثلة هذه الظاهرة الأخيرة في الشعر الصوفي أن يؤول في

شرحه ديوان ترجمان الأشواق أسماء الأعلام تأويلاً ينم عن صنعة وتكلف واعتساف، فرامة ولنبى وليلى وعنان وابنة العراق وابن اليمن، تؤول كلها عنده إلى تأويلات لا شأن لها بطبيعة هذا الشعر، فرامة دلالة على القصد والطلب، ولبنى هي اللبانة، وليلى إشارة إلى الليل، وسليمى كناية عن حالة سليمانية، وعنان تأويلها علم بأحكام الأمور السياسيات» - (تراث الأدب الصوفي، مجلة فصول مج 1، ع 1 ص 113).

ومن يطالع تفاسير الصوفيين للشعر يراهم، غالباً، يشتمون رائحة الاشتقاق اشتماماً، فهم يرون في الربع ربيعاً، للسبب ذاته، ويشطحون أكثر فيرون في الأودية مسيلاً للمعارف...، وفي طوق الحمامة الذي يظهر على عنقها، ميثاقاً عليها للوصول إلى بر الأمان إلخ.

ومن أمثلة الجهود النقدية الصوفية، قراءة القدسي للامية كعب ابن زهير في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وهي قراءة طريقة تركز على أثر المتلقي في نقد الشعر، على خلاف ما كانت عليه الحال في نقد المرزوقي وابن رشيق، فسعاد الواردة في صدر بيت كعب بن زهير:

«بانت سعاد فقلبي اليوم متبول»

هي عند الناقد الصوفي المذكور، ليست (سعاد) بل (السعادة) التي ينالها الصوفي بعد مكابدة النفس.

وفي قول كعب بن البردة:

«فجع واخلاف وتقتيل»

إشارة إلى النفس الأمارة بالسوء. وكذلك فإن الناقة المشار إليها في القصيدة تشير إلى الهمة التي تتميز بها النفس...

والصوفيون من أمثال القدسي هذا يفرقون بين العبارة والإشارة، فالإشارة هي التي يخفيها المتكلم بالعبارة للطافة معناها. والعبارة هي لباس للمعنى، لذا فالمعنى الحقيقي مستور مخبوء، والمعنى الظاهر منكشف عار.

والمعروف أن (ابن عربي) نظم مجموعة من القصائد الصوفية سماها «ترجمان الأشواق» ثم عاد وشرحها في كتاب آخر سماه «الذخائر والأعلاق في شرح ترجمان الأشواق»، وفيه يطلب من قرائه أن يصرفوا الانتباه إلى الظاهر ويطلبوا الباطن. وفي هذا يقول في بعض شعره:

ويعلق محمد أحمد درنيقة على القصيدة السابقة بقوله:

كل ما أذكره من طلل أو ربوع أو مغان كل ما

وكذا السحب إذا قلت بكت وكذا الزهر إذا ما ابتسما

أو بروق أو رعود أو صبا أو رياح أو جنوب أو سما

«فهو يشير إلى معارف وعلوم عقلية وتنبيهات. وقد جعل كل ذلك بلسان الغزل والتشبيب، لتعشق النفوس لهذه العبارات التي توفر الدواعي على الإصغاء إليها» - (معجم شعراء الحب....، لدرنيقة، بيروت 2000 ص 268). والحقيقة أن هناك ثلاثة أنواع من التفسيرات التي جاء بها ابن عربي في «ذخائر الأعلاق» هي:

- تفاسير يبدو فيها التعسف والتمحل والشطح الغريب والبعد عن طبيعة اللغة والمعنى معاً.
- تفاسير تتسق مع التأويل الصوفي، ولكن لا انسجام فيها ما بين الغزل المباشر والغزل الصوفي.
- تفاسير يتوازى فيها الاتجاهان: الغزل المعروف المألوف، والغزل الصوفي الطريف.

ورغم ما تقدم من مظاهر الشطح والغرابة، فإن التأويل الصوفي لا شك صادر عن فكر فلسفي متماسك، رغم قابليته للنقاش. وفي هذا الصدد يرى بعض الكتاب أن التراث الصوفي ذو نفع كبير للنقد الأدبي لاعتبارات قدرتهم على تنمية التذوق الفني، فهم الناس والناقد الأدبي أحوج إلي الذوق المرهف الحساس. ويكمن في منزلة اللغة الخاصة عندهم. وإذا كان التأويل الصوفي يقنع القلة، فإنه يخفق غالباً في اقتناع الكثرة، وذلك لما يحتقبه من شطح غريب عجيب، لا يقر به العقل السليم ولا تسمح به السياقات الثقافية التي ينتمي إليها النص.

وإذا كانت نظرية التأويل - كما يقول (مصطفى ناصف) - قد ميزت بين مستويات الشرح اللغوي، من حيث تعلقه بمستويات ثلاثة: مستوى الكلمات ومستوى المعنى ثم مستوى الروح (نظرية التأويل، جدة 2000 ص 49)، فإن الجهد الصوفي، في تفسير الشعر، ربما كون أدخل الجهول النقدية القديمة في مستوى الروح.

نتائج واستخلاصات:

وفي وسعنا ونحن نعرض نماذج من صور تأويل الشعر في القديم أن نخلص إلى عدة نتائج نسوقها على النحو التالي:

1 - إن قسماً كبيراً جداً من شروح الشعر القديم قد رمى إلى تقديم مقاصد الشاعر، بالاستناد إلى مفرداته اللغوية المستخدمة في سياقات مأنوسة أو غريبة. فالشراح يوشون عباراتهم الشارحة بقولهم: «أراد الشاعر كذا وكذا»، فإرادة الشاعر، لا النص، هي المعول عليه غالباً.

2 - تأويل ينطلق من موقف المتلقي، ومن نياته المسبقة على القراءة.

وفيه يسقط المؤول ما يؤمن به على النص. وهو تأويل يوصف بأنه عقائدي أو (إيديولوجي) وقد يحمل النص معاني ليست فيه. والأمثلة على ذلك ماثلة في شروح الصوفيين لشعر شعرائهم وشعر شعراء آخرين ككعب بن زهير.

3 - إن ما تقدم من نماذج التفسير والتأويل المختلفة ينطبق عليها الأوصاف التي وصف بها عبدالملك مرتاض التأويلية، حين قال فيها: «إنها لا تدعي الفهم الدقيق الصحيح للنص، وإنما هي تسعى، وتلك غايتها المرسومة، إلى تقديم قراءة مفتوحة، أي إنها تقترح قراءة واحدة من بين قراءات يمكن أن يقرأ بها النص المعروض للتحليل». وإذ يقارن مرتاض بين القراءة التأويلية من جهة، والقراءة الصارمة، نراه يصم الأخيرة بأنها قراءة مغلقة، بل قد تكون مستحيلة. (انظر مرتاض: التأويلية بين المقدس والمدنس، عالم الفكر مج 29 ع 1 ص 269).

4 - كما غاب عن الشروح القديمة للشعر النظر إلى النص بأكمله، بوصفه وحدة تتفاعل أجزاؤها ومقاطعها، ويتجاذب أطرافها موقف نفسي واحد، ويلم شتاتها وحدة تتعدد وجوهها، ولكن مآلها واحد... وكان علينا أن ننتظر نقاد زماننا لينظروا في القصيدة العربية القديمة، والجاهلية خاصة، مؤولين موضوعاتها تأويلات تنسجم مع وحدة النص، ولا تتوقف عند معنى البيت أو البيتين فحسب.

صور من تأويل النص القديم في نقدنا المعاصر:

وفي وسع الباحث أن يشير في هذا الباب إلى جهود تفسيرية وتأويلية جديدة، اختلفت عن طرائق تناول الشعر القديم، نهض بها كل

من طه حسين في كتابه «حديث الأربعاء»، ومصطفى ناصف في كتابه «قراءة ثانية لشعرنا القديم»، ومحمد النويهي في كتابه «الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه»، ومحمد زكي العشماوي في كتابيه «قضايا النقد الأدبي» و«النابغة الذبياني»، ونصرت عبدالرحمن في كتابه «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الأدبي الحديث» وكمال أبو ديب في كتابه «الرؤى المقنعة»، إضافة إلى دراسات أخرى لم تنشر في كتب قام بها كل من شكري فيصل من سورية، وعبدالقادر الرباعي من الأردن، ومحمود الجادر من العراق. وذلك على سبيل المثال لا الحصر.

وقد يطول بنا الحديث إذا شئنا أن نفصل في تأويلات النقاد المعاصرين لجزء واحد من أجزاء القصيدة الجاهلية، سواء كان الطلل أو النسيب أو الرحلة أو مشاهد الصيد أو موضوعات أخرى تخللت نسيج تلك القصيدة، بوصفها وحدة قائمة بذاتها، لا أجزاء مبعثرة لا يربطها رابطة.

ومن أمثلة النظر الجديد، محاولة تفسير عناصر اللوحة الطللية في قصيدة الجاهليين، فهي، عند الناقد المعاصر مصطفى ناصف، ضرب من الطقوس أو الشعائر، التي تصدر عن عقل جمعي لا عن عقل فردي أو حالة ذاتية، وعليه فالشعر الجاهلي برمته قد تكون مراميه فوق ذوات الشعراء.

فالأطلال التي يقف عندها الشعراء في مقدمات قصائدهم تشير التأمل في معنى الانتماء وسلطان اللاشعور الجمعي. ومن هنا ساغ لمصطفى ناصف أن يرى في الوشم الوارد في بيت لبيد:

أو رجع واشمة أسف نؤورها كففا تعرض فوقهن وشامها

صورة مجددة وليس صورة بالية، فتلك الأطلال «كلما عرض لها

البلى أتيح لها أن تنبعث وأن تتجدد». وكذلك سوغ هذا الناقد لنفسه أن يؤول ورود فكرة الحب في شعر امرئ القيس التالي:

ترى بعر الآرام في عرصاتها   وقيعانها كأنه حب فلفل

على أنها رغبة لاشعورية في إنبات حياة جديدة - (قراءة ثانية لشعرنا القديم، لناصف ص 57).

وعندما يعرض لبيت طرفة بن العبد:

وفي الحي أحوى ينفض المرد شادن   مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد

يقول مصطفى ناصف: «ويقولون في شرح هذا البت وفي البيت حبيب يشبه ظبياً أحوى في كحل العينين وسمرة الشفتين». إن ظاهر البيت يوحي أن طرفة ينتقل من موضوع الأطلال إلى موضوع الحبيبة الجميلة. ولكن لكل ظاهر باطناً، ذلك أن شعراء الجاهلية كما قلنا يحرصون على إحياء الطلل، فالظبية، في كلام طرفة، عالم يتداخل فيه الطلل والحيوان الجميل، والإنسان المحبوب - (قراءة ثانية لشعرنا القديم، لناصف ص 58).

وعليه فنحن هنا أمام مصطلحات جديدة لم نألفها في شروح الشعر الجاهلي، مثل: اللاشعور الجمعي، والباطن والظاهر، والعوالم المتعددة التي تتداخل في بيت واحد وحيد... إلخ.

وقد فسرت المقدمة الطللية، عامة، تفسيرات مختلفة، فهي عند شكري فيصل شباك يصطاد بها الشاعر نفوس سامعيه، بسبب النسيب الذي يتخللها غالباً، وهي عند (فالتر براونة) تعبر عن قلب الشاعر وحيرته أمام ظواهر الكون المعماة الملغزة من قضاء وفناء ونهاية، وهو في هذا يرى الشاعر الجاهلي وكأنه مفكر وجودي معاصر، وهي عند عز الدين إسماعيل نتيجة لغريزة الحب وغريزة الموت في وقت معاً، وهي

عند يوسف خليف تمثل الجزء الذاتي من القصيدة، وبها حل الشاعر مشكلة الفراغ عنده، إضافة إلى الرحلة والالتقاء بالرفاق ومصاحبة المرأة، وهي عند حسين عطوان تعبير عن ذكريات وضرب من الحنين إلى الماضي.. إلخ.

وكذلك توقف نجيب محمد البهبيتي عند قصص الحيوان الواردة في القصيدة القديمة، ليقول: إن الشاعر يتخذ من هذه القصص مرآة يعكس عليها أمراً آخر غير موضوع القصة الأصلي - (تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، الدار البيضاء 1980 ص 98 وما بعدها).

بيد أن أسطع مثال على التناول الجديد للشعر الجاهلي وتأويله، ماثل في دراسات الناقد كمال أبو ديب، وخاصة في كتابه «الرؤى المقنعة». وهو الكتاب الذي درس فيه معلقة لبيد بن ربيعة، بوصفها القصيدة المفتاح، كما درس غيرها من القصائد الجاهلية، في ضوء المنهج البنيوي في دراسة الأدب. وكان من خلال تلك الدراسات يرمي إلى استخلاص رؤية الشاعر الجاهلي للوجود والكون. وهي **رؤية مقنعة** تخفت تحت حجب كثيفة من الصور، التي تبدو في الظاهر من معطيات البيئة والمكان، ولكنها في العمق تنطوي على أبعاد أخرى مختلفة.

ولكن ذاك التحليل البنيوي لنصوص الشعر الجاهلي، لاقى نقداً عنيفاً من نقاد أخر، لضعف قدرته على الإقناع، والتسليم بالنتائج التي توصل إليها. وهذا هو الناقد صبري حافظ يقول في كتاب (أبو ديب): «وإذا كان تحليل (الرؤى المقنعة) فيه شيء من التفصيل الذي يصل أحياناً إلى درجة الإطناب والتكرار فإنه أبعد ما يكون عن الإقناع، أو هتك حجب النص، ليكشف لنا عن الأسرار المكنوزة خلف بنيته اللغوية المحكمة، ذلك لأن القصيدة العربية القديمة، التي اصطلح على تسميتها بالقصيدة الجاهلية، تخفي رؤاها العميقة والمتراكبة في

مستويات عدة من المعنى، وخلف مجموعة من الأقنعة التي تتبدى فيها الذات الواحدة، وقد اتخذت أكثر من صورة». ويمضي صبري حافظ فيقول منتقداً النزعة التعميمية عند ذلك الناقد: «وهذه النزعة التعميمية الشاملة هي التي أوقعت دراسته في كثير من التناقضات، والتي هي جنت على الكثير من اجتهاداته التي كان باستطاعتها أن تكسب قدراً من الإقناع لو طامنت من غرورها قليلاً، ولو اعترفت بفضل الدراسات السابقة في هذا المجال، وأجرت حواراً مثمراً معها» - (أفق الخطاب النقدي، لصبري حافظ، القاهرة، شرقيات، 1996 ص 241).

وخلاصة القول في التأويلات المعاصرة، سواء أقنعت أم لم تقنع، أنها قد انطلقت من فكر معاصر وفهم مغاير، لما جاء به القدماء، وهما فكر وفهم يوحيان بغنى الشعر القديم من جهة، ومن جهة ثانية يخذان مشروعيتهما من ضرورة التفاعل مع التراث بروح جديدة، بغية إحيائه لا قتله، وإنصافه لا الجناية عليه. وعليه فإن تاريخ النقد الأدبي، في قسم كبير منه هو، تاريخ للتأويل. وقد صاغ قدماؤنا في هذا الباب القول المأثور التالي: «ثبت عند النظار أن النظريات لا يمكن الاتفاق عليها». وهكذا يبدو أن تفسير الأدب وتأويله مظنة التباين والاختلاف، ولا مناص من الترحيب بكل اجتهاد معلل مقنع في هذا الميدان.

الهوامش

1) مرتاض، عبدالملك: التأويلية بين المقدس والمدنس، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 29 ع 1.

2) الجرجاني، عبدالقاهر: أسرار البلاغة، القاهرة.

3) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل - بيروت 1990.

4) القعود، عبدالرحمن محمد: الإبهام في شعر الحداثة، الكويت: سلسلة عالم المعرفة (279) 2002.

5) الهمامي، صوفية: حول النص الأدبي - من المعنى إلى التأويل، صحيفة تشرين، دمشق 2003/3/17.

6) ماركيز، غاثيا - حوار معه: مجلة المعرفة، دمشق، ع 314 و315.

7) عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت 1971.

8) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة: تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، القاهرة 1967.

9) ابن رشيق: العمدة، تحقيق محمد قرقزان، دمشق 1999.

10) نصر، عاطف جودت: تراث الأدب الصوفي، مجلة فصولة، القاهرة 1981 مج 1: ع 1.

11) درنيقة: محمد أحمد: معجم شعراء، بيروت 2000.

12) ناصف، مصطفى: نظرية التأويل، جدة 2000.

13) أبو حلاوة، كريم: الفكر النقدي العربي وضرورة تصويب الأسئلة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 31 ع 1.

14) ناصف، مصطفى: قراءة ثانية لشعرنا القديم، بيروت 1981.

15) البهبيتي: نجيب محمد: تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، ط 2 الدار البيضاء 1980.

16) حافظ، صبري: أفق الخطاب النقدي، القاهرة، دار شرقيات 1996.

17) النص المغلق والنص المفتوح، لمحمد عبدالمطلب (محاضرة ألقيت في ندوة جمعية النقد الأدبي بدمشق في 2003/10/9).



الحوار مع الذات
عند غسان كنفاني



محمد عبدالله الجعيدي

من خلال الحوار مع الذات يرسم غسان كنفاني بالريشة الرمزية والواقعية في روايته الرابعة «عائد إلى حيفا» الصادرة سنة 1969 صورةً درامية تنحو بالنص الإبداعي نحواً نقدياً يعيدنا إلى حقيقة القضية وقواعد الحوار والأهداف المرجوة منه، في حالة تحقيق التوازن الحواري مع الذات نظرياً واختلاله، بسبب معطيات الواقع، مع الآخر عملياً، بعد تردد مصدرُه، على صعيد الرواية، حالة نفسية صعقتها المفاجأة غير المنتظَرة، لينطلق منها حوار متوتر مع الذات يحاول ترتيب البيت الفلسطيني من الداخل ويسبق الحوار أو الصراع مع الآخر ويؤطّره بعد انتظار وترقب في إطاره المنطقي المُستَقى من معطيات الواقع وسبر أغواره، ليكون مواجهة بين الحقيقة وزيفها، وبين صاحب الحق والحق المسروق، وليكون أيضاً إدانة صريحة لترك البيت والوطن والولد في يد العدو الغاصب، حتى لو كان ذلك بالإكراه، ومع ذلك يظل الحوار مع الذات أو حوار الراوي معها، وهو جزء منها، بلسانها ونفسيتها، ومحرك شخصياتها في الرواية حتى تكاد تغدو بين يديه أفكاراً ورموزاً[1] محضةً لا وجود لها إلاّ في خيال الكاتب، تتحرك في هيئة بشرية[2]، وقد قرَّ عزم الذات على التمحور في قلب الحقيقة، لينطلق الحوار على الدوام من موقف فكري وحضاري وإنساني واعٍ بحقوقه، في إطار الشرائع الإنسانية والسماوية ومدرك أبعادَ الصراع بمختلف وجوهه إدراكه معطيات الواقع الظالم وشروطه المسبقة، التي

مافتئت تقود الحوار على الدوام إلى طريق مسدود بعبثية نوايا وشروط لا معنى للحق والعدل في قاموسهما الاستعماري إلاَّ إذا بدأ الحوار باستسلام الذات وانتهى بمحو كيانها وكينونتها، بحيث لا ترى، من بعد، إلاَّ ما يراه الغاصب لها، في إطار حربه النفسية عليها محكومة التوجهات بمعطيات ذكريات أليمة تنكأ في الذات جرحاً قديماً، أدمن العدو على استنزافه إشباعاً لساديته، بينما ظلت تسكن ذهن الذات وترفع من حدة توترها، كلما عادت بها إلى ذلك الحادي والعشرين من نيسان الموجع لعام 1948:

«وحين دوى الرصاص وانطلق الناس يقولون إن الانكليز واليهود أخذوا يكتسحون حيفا، راودها خوف يائس»[3].

فقد مكن المنظور الثوري للرواية من التركيز على عناصر المكان/ الوطن والزمان/ التاريخ والحدث/ القضية الفلسطينية والشخصية/ الإنسان الفلسطيني لأغراض منها فنية وفكرية وأخرى حضارية، يقوم على جميعها العمل الفني ليحدد ملامح الصراع الأوحد بين الشعب الفلسطيني وبين جزاريه الصهاينة ويصف الحل الأنجع له، وهو ما يحاول سعيد س توصيله لزوجه صفية، بحوار مع الذات، وإن شابته شوائب الواقع، تسنده جمل وعبارات قصصية بليغة ومباشرة يشهد النقد الأدبي لصاحبنا بطول الباع فيها، انطلاقاً من إحساس الفلسطيني أرضَه عاشقاً[4] لدرجة تواطؤها معه، وغربة الصهيوني عنها وجهله بها حتى أنه ينظر إليها كمشهد عابر[5] ومجرد مسرح ملائم لأسطورة قديمة[6]، حتى لـ «أعتقد أنَّ تكوين الجملة القصصية عند غسان كنفاني كان تكويناً بليغاً... وأكثر من ذلك فإن الجملة القصصية عند غسان كنفاني ليست جملة عارية، فكثيراً ما يستعمل المحسنات البديعية فيها»[7].

فعناصر تكوين الرواية في عائد إلى حيفا عناصر استقاها

الروائي من واقعه وتلاقت جميعها لتؤدي بالحوار في نهاية المطاف إلى طريقه المسدود، فالمكان الوطني أو فلسطين تتمزق وتغتصب، والزمان التاريخ أو الحاضر الذي نعيشه يفتح في سنة 1948 أحلك صفحاته ولايزال. أما الحدث أو القضية الفلسطينية فقد جيرها العالم على الصعيدين العالمي والعربي حتى حطتها الرزايا من علٍ، أما الشخصية في الرواية وهو الإنسان الفلسطيني فقد فرضت عليه الهزيمة مرتين دون أن يدخل حرباً أو يسمح له بدخولها. في ظل هذه العناصر الأربعة تقوم رواية العائد بتوجيه الحوار إلى غايته المنطقية بعد أن تكون قد حققت أغراضاً فنية وفكرية وحضارية يقوم على جميعها العمل الفني.

فالمتفحص في رواية العائد، وقد مهدت له مكونات الرواية بالسلبيات التي اكتنفتها في ظل الظروف المحيطة، لا ينتظر منذ البداية من الحوار سواء على مستوى الذات أو عندما ينتقل إلى الآخر إلا الوصول إلى الطريق المسدود، إذ أن ما قام على سلبيٍّ لا يكون إلا سلبياً، ومن هنا تبرز منطقية فشل الحوار مع الآخر بعد أن مهد له الكاتب بنجاح الحوار مع الذات أو في الأقل تسويته.

ولا يمكننا أن نزعم بأي حال من الأحوال أن الحوار مع الذات في العائد إلى حيفا قد استنفذ غرضه المنطقي والواقعي وذلك لأنه في نهاية المطاف ودون أن ينتهي من مهمته قد انطلق لمواجهة الحوار مع الآخر في مواجهة غير متكافئة وإن لم تؤد إلى انتحار الذات بسبب اختلال ميزان القوى فإنها لم تؤدِ إلى أي نتيجة ملموسة سوى التأكيد على قناعة الكاتب بأن المسألة يحتاج حلها إلى حرب، وبهذا التأجيل تجنب الكاتب أن يختلق مواجهة تكون على صعيد الواقع موتاً وعلى صعيد الخيال غير منطقي، وعلى أي حال فالحوار مع الذات إنطلق إلى الحوار مع الآخر مبتوراً لأن كل الظروف المحيطة به كانت مبتورة وفي ذلك إدانة للواقع وقسوة على الذات لإخراجها من الدائرة المغلقة التي

تدور بها منذ النكبة. ومن هنا جاء الحوار مع الذات يحمل تلك العبارة القاسية «أي خلدون يا صفية»، ومن هنا يؤكد غسان كنفاني مثنى وثلاث على ضرورة اتمام الحوار مع الذات وترتيب البيت من الداخل قبل مواجهة العدو وهو الأمر الذي تجهله اليوم سلطة أوسلو أو تتجاهله أنانية، وقد ضلت خطاها الطريق إلى الحوار مع العدو ليفرض عليها استكباره وتسويفاته على طريق تصفية الحقوق وتفريغ الوطن من أهله.

وتعتمد رواية العائد إلى حيفا «على الحوار أكثر مما تعتمد على الحدث. وهو حوار يستهدف بسط أفكار بالدرجة الأولى، ويستهدف عرض حالة داخلية تفتقر إلى العمق»[8]. ومن هنا، لا يمثل دوف المُهوَّد، على سبيل المثال، في الرواية «كياناً إنسانياً»، بقدر ما يتمثل كحالة أيديولوجية زائفة وك «وعي» تشكل في هكذا مجتمع ... أما الحوار الذهني فيبقى هو عصب الرواية الذي يريد الكاتب أن يصل من خلاله إلى ما يريد. وما يريد أن يوصلنا إليه، يضعه أمامنا بكل وضوح ومباشرة»[9]. «باعتبار أنَّ الإنسان يستحيل بعد اللحم والدم إلى قضية يُحقن بحقائقها وأوهامها ساعةً فساعة ويوماً فيوماً، قضية مخالفة، فلا نفع فيها»[10]، وفي ذلك «نوع من أنواع النقد الذاتي يقسو فيه القاص على قومه»[11].

فالحوار في رواية العائد يقوم على ثلاثة مستويات أولهما الحوار الداخلي (المونولوج) ومعناه أن تتحدث الشخصية لنفسها أو مع نفسها وبالمقابل الواقعي أن يتحدث الفلسطيني مع نفسه، وفي هذه الحالة كان غسان كنفاني يقسو على النفس ويطالبها بما تحتمل وأحياناً بما قد لا تحتمل لأنها تروي «أحداثاً ووقائع خاصة بها، وتكشف عن العالم الداخلي لذاته، وهذا هو أهم أشكاله وتجلياته»[12]. وكأنه بذلك كان يريد أن يقول للفلسطيني أن يعتمد على نفسه، فإن جاء عون الأخ أو

عون الصديق فذلك خيرٌ على خير وإلا فالاعتماد على النفس هو السبيل الأمثل للخروج من المأساة واستعادة الحق السليب.

والمستوى الثاني وهو مستوى الحوار مع الذات الجمعية أي كأن يتحدث الفلسطيني للفلسطيني وهنا كان يخف شيئاً فشيئاً حدة الانتقاد للذات وللجماعة، وكانت هذه الذات الجمعوية تتسع أحياناً لتشمل الأنت في الذات على المستوى العربي.

وكانت هذه الأخيرة هي الأقل حضوراً في أعمال غسان كنفاني ذي الرؤية القومية في إطارها الكوني.

أما المستوى الثالث من الحوار فهو حوار الذات بكل مكوناتها أو ببعضها مع الآخر وهو في هذه الحالة يمثل العدو الغاصب وموجديه وحماته على أرض فلسطين. وفي هذه الحالة ونتيجة لمعطيات الواقع التي تأخذ منها الرواية عناصرها لا يكون هذا النوع الأخير من الحوار إلا صداماً وصراعاً. ولهذا كله فقد تحاشى غسان كنفاني أن يعطي شخصياته تقاسيم دلالية واضحة لكي لا يثبت فعل الفشل أو انسداد السبيل في الأذهان لشريحة معينة أو لشخص معين أو لمسؤول معين، إذ أن المسؤولية هي مسؤولية الجميع، وقد مكنه ذلك من جمع الشعب الفلسطيني بكل طبقاته وفصائله على اختلاف أعمارها وتكوينها الثقافي ووعيها بالقضية تحت راية المقاومة، وهذا ما أكدت عليه بعد ذلك أحداث انتفاضتي المساجد والأقصى.

من خلال الحوار مع الذات «لا يكتفي غسان كنفاني بالإدانة والنقد، بل إنه يرسم طريق الخلاص، الطريق الحقيقي للوصول إلى الوطن»[13] والخلاص الحقيقي من الاحتلال. وبالحوار مع الذات أيضاً «استطاع البطل المحاور - الكاتب - أن يتحول إلى قاض يحاكم علاقة الفلسطيني وروابطه بالقضية والوطن، ولكن بتؤدة وهدوء، ودون أن

يخرج عن ذكائه وعمق حساسيته، وهو يسير ببطله إلى إقامة علاقات وجسور جديدة تستند إلى ما يريده غسان من إنسانه الفلسطيني، بالتحرك بفعالية نحو القضية وليس الوقوف عندها فقط، وتأملها بل بالحركة المحاورة»[14]. فقد «كانت عائد إلى حيفا حساباً عسيراً للذين يبحثون عن البدائل المضحكة للوطن»[15]، و«جميعهم عادوا يحملون خيبة كبيرة»[16].

إنها أستاذية في الإبداع والفكر والنضال ملَكَ غسان كنفاني بثقافته الإنسانية الموسوعية ناصيتَها، فوازن بين مكوناتها موازنةً جعلت من رواية النكبة «عائد إلى حيفا» روايةً للعودة بامتياز، وأثارت حفيظة الآخر الغاصب الذي لم يجد غير الاغتيال والإرهاب الحقود رداً على العبقرية الفلسطينية المبدعة ومنطقيتها في الحوار الجليّ مع الذات ومن ثمة الحوار القائم على الثوابت مع الآخر ومقدرتها على تفنيد ذرائع هذا الأخير ورد كيده إلى نحره.

تعتبر رواية «عائد إلى حيفا» بامتياز رواية الحوار مع الذات، منذ أن تبدأ ببداية الحدث فيها، على لسان الراوي، في ظُهر ذلك الثلاثين من حزيران، 1967، مستغرقة حيزاً زمنياً ومكانياً متنوعاً، تختلط فيه الأزمنة ويختلف الفضاء ويتداخل الزمان والمكان، ويتخذ الحديث، في شكل من أشكال حوار الذات، مداره حول رحلة العودة إلى المدينة المغتصبة والبيت المسلوب والابن المفقود وغيرها من ذكريات الماضي المرعبة التي تنثال على ذهن الإنسان الفلسطيني الذي فقد، بحربين لم يخضهما، البيتَ والراية وشيئاً من الثقة في الذات القريبة والأقرب. «فهي رحلة في الوطن والتاريخ، رحلة الفلسطيني في وطنه المغتصَب وتاريخه الدامي، رحلة الأسرة الفلسطينية الممزقة والشعب الفلسطيني التائه المشتَّت. وهي أيضاً رحلة العودة المأمولة والنضال الثوري المسلح»[17].

فقد اقتُلع ابنُ حيفا من مدينته بالقوة: و«بات واضحاً أنهم يدفعونه نحو الميناء، فقد كانت الأزقة المتفرعة عن الشارع الرئيس مغلقة تماماً وكان إذ يحاول الاندفاع في أحدها ليتدبر أمر عودته إلي بيته يزجرونه بعنف، أحياناً بفوهات البنادق وأحياناً بحرابها»[18] إلى أن دُفع دفعاً مع زوجته صفية، ليل ذلك الأربعاء الحادي والعشرين من أبريل، إلى قارب بريطاني، اختطفهما على متنه وقذفهما بعد ساعة على شاطئ عكا الفضيّ.

فلم تكن الذات البسيطة في تلك الأيام تعي حق الوعي أبعاد ما يُحاك لها من مؤامرات، ربما لهول الصدمة المغلفة بغموض معطيات الوضع السياسي والعسكري وقسوة الواقع المفروض وسلب حقوق الذات بالقوة والعدوان: حيث «كان الناس يتدفقون من الشوارع الفرعية نحو ذلك الشارع الرئيس المتجه إلى الميناء، رجالاً ونساءً وأطفالاً، يحملون أشياء صغيرة أو لا يحملون، يبكون أو يسبحون داخل ذلك الذهول الصارخ بصمت كسيح، وضاع بين أمواج البشر المتدفقة وفقد القدرة على التحكم بقدراته. إنه مايزال يذكر كيف أنه كان يتجه نحو البحر وكأنه محمول وسط الزحام الباكي المذهول غير قادر على التفكير في أي شيء، وفي رأسه كان ثمة صورة واحدة معلقة كأنما على جدار: زوجته صفية وابنه خلدون»[19].

وظل الفلسطيني في حواره مع الذات، على صعيد الوعي واللاوعي، قبل خوضه صراع اتخاذ القرار الأخير وبعده، يتشبث بحقه في عودة لا تتحقق إلاّ بالكفاح المسلح: «ودون أن يعرف ماذا يجب عليه أن يفعل، قرر ألا يصل إلى الزوارق وفجأة - كمن أصيب بجنون، أو كمن عاد إليه عقله دفعة واحدة بعد جنون طويل- استدار وسط الزحام، وأخذ يدافعه محاولاً بكل ما فيه من قوة مستنزفة أن يشق طريقه وسطه، عكسه، نحو البوابة الحديدية»[20]. وعندما تتاح فرصة

«العودة» للفلسطيني عبر متاهات وشروط يستدرجه الغاصب إليها، يدرك أنَّ فيها هلاكه الفردي والجماعي، فيقف الحوار مع الذات، بلا تردد، دون تكرار الخطأ أو الخطيئة التي لا تزال تدمي ضميره: «لا، لا أريد الذهاب إلى حيفا، إن ذلك ذل، وهو إن كان ذلاً واحداً لأهل حيفا فبالنسبة لي ولك هو ذلان، لماذا نعذب أنفسنا؟»[21].

ومن ذلك التصوير النفسي المشحون برغبة الكاتب في التأكيد على ما يريد توصيله من أفكار وثوابت نلاحظ أن ليس ثمة شخصيات بالمعنى الحقيقي في عائد إلى حيفا، لا سعيد س ذا الشخصية الغائمة ولا صفية التي «حملها الكاتب حياتها كلها اثماً نعتقد أنها لم ترتكبه»[22] ولا غيرهما. ففي عائد إلى حيفا، «الأبطال هم مجرد حالات تسمح لكنفاني أن يعلن القطيعة والالتحام بالثورة. الماضي القريب يجب رفضه عملياً. والرفض العملي يبدأ مع الطريق الثوري»[23].

وتؤسس الفطرة في عائد إلى حيفا للحوار مع الذات وترسم له، فيما بعد، حدود خوض حوار مرٍّ آخر، يتردد في أعماقه صدى صوت الوطن الحي الصارخ في وجوه الهاربين، ويترتب عليه اتخاذ القرار الأخير في كيفية المواجهة للخروج من المأزق، سيان كانت نهاية الحوار اللاحق إيجابية أم سلبية، بحيث لا يخل أيٌّ من طرفي المعادلة بطبيعة الأشياء ونواميس العدالة المتمثلة في التمسك بالوطن، إذ أنَّ إحدى شخصيات الرواية في حوارها مع الذات، في خضم الفاجعة التي ساطت قلادة الوطن المغصوب، حيفا، في ذلك النيسان الملتهب من سنة 1948، كما يقدمها الفصل الثالث من رواية العودة: «ليست تتذكر تماماً، ولكنها تعرف أن قوة لا تصدق سمرتها في الأرض، فيما أخذ السيل الذي لا ينتهي من الناس يمر حولها ويتدافع على جانبي كتفيها وكأنها شجرة انبثقت فجأة في مجرى سيل هائل من الماء، وارتدت هي الأخرى

تدافع ذلك السيل بكل قوتها. وأمام عجزها وتعبها أخذت تصرخ بكل ما في حنجرتها من قوة ولم تكن كلماتها الطائرة فوق ذلك الزحام الذي لا ينتهي لتصل إلى أي أذن. لقد رددت كلمة "خلدون" ألف مرة، مليون مرة، وظلت شهوراً بعد ذلك تحمل في فمها صوتاً مبحوحاً مجرحاً لا يكاد يسمع. وظلت كلمة «خلدون» نقطة واحدة لا غير، تعوم ضائعة وسط ذلك التدافق اللانهائي من الأصوات والأسماء»[24].

وعبر حوار الذات بلسان الراوي يتوحد صوت الضمير الفلسطيني المصمم على العودة إلى حيفاه والتشبث بحقوقه على اختلاف قدراته وتباين تصوراته لمعطيات الواقع: فقد كانت صفية «على وشك السقوط وسط الأقدام حين سمعت كمن يحلم صوتاً ينبثق من الأرض، ويناديها باسمها. وحين رأت وجهه وراءها يتفصد بالعرق والغضب والإرهاق أحست هول الفاجعة أكثر من أي وقت مضى، واكتسحها حزن يشبه الطعنة التي ملأتها بطاقة من العزم لا حدود لها وقررت أن تعود بأي ثمن»[25].

وما يكاد «سعيد س» يصل وزوجه صفية «بيت غاليم» على مشارف حيفا بدخول الرواية قسمها الثاني، بعد أن تنازعت الحالة النفسية للزوجين، الذات، في قسمها الأول، تجاذُبات الماضي المرعب ومفاجأة الحاضر الأكثر رعباً وذلاً، حتى ينتابهما توتر حاد يعيد الندم الذي يضع الحوار في مهب التجاذبات الأيديولوجية في حوار لاحق آخر، تتراجع فيه رابطة الدم أمام سطوة التربية ليتسرب إلى الذات من الباب الخلفي وتعود الأمور «فجأة عودةً لا تُصدَّق، وراء ظهر العقل والمنطق..»[26]: «لدرجة أنَّ العائد إلى مدينته حيفا وبيته فيها يكتشف، "على التو أن ذلك الاسم، لم يلفظ قط في تلك الغرفة منذ زمن طويل. وأنهما في المرات القليلة التي تحدثا عنه كانا يقولان «هو»، (في إشارة لخروجه من الذات إلى ما سواها)، بل إنهما تجنبا

تسمية أي من أولادهما الثلاثة ذلك الاسم، وإن كان قد أطلقا على أكبرهما اسم «خالد»، وعلى البنت التي أنجباها بعد ذلك بعام ونصف «خالدة»، بل إن أولادهما لم يعرفا قط أن لهما أخاً اسمه خلدون، وهو نفسه ينادونه «أبا خالد»، وأصدقاؤه القدامى اتفقوا على القول بأن خلدون قد مات. فكيف يمكن للأمور أن تندفع من الباب الخلفي على هذه الصورة الفريدة؟»[27].

ويتدخل الراوي الذي هو الكاتب من الباب الخلفي للأحداث وروايته تلك التفاصيل النسبية عن الأثر الذي تركته ضياع خلدون في الذات، تضع الرواية المقدمات الأولية التي يمكن للقاريء بسبر أغوارها أن يدرك أن الحوار مع الآخر لن يكون إلا صداماً ومواجهة. ولكن في ظل اختلال موازين القوى وميلها لصالح الآخر توجب على الذات أن تمنح نفسها مسافة من الوقت تعد خلالها النفس وترتب البيت الداخلي لتستعد من هناك للمواجهة في ظل توازن القوى إن لم يكن في ظل ميلها لصالح الذات. ومن هنا فالرواية تريد تجاوز الواقع السلبي الذي يثقل كاهلها بعد هزيمتين كبيرتين ترتبتا على عدم تأسيس حوار سليم مع الذات وترتيب البيت من الداخل للخروج بصوت واحد يدرك ثوابت القضية التي يناضل من أجلها ولا يقبل أي تنازل عن مكوناتها.

فخلدون رمز ما ضاع وتمَّ مسخه مسخاً يجعل من المستحيل عودته إلى حالته الأصلية هو أمر عابر في مكونات ذاكرة الذات وعقبة في طريق الحوار. أما ما يوحي به اسم خالد الفدائي واسم أخته خالدة فهو الباقي والثابت الملموس الذي يتوجب التشبث به والعمل على تقويته من أجل توفير شروط أصح للحوار مع الذات وما قد يليه من حوارات على اختلاف سبلها، تمكن الذات من استرداد الحقوق المغتصبة. ولهذا يترافق اسم خالد في إطار الحوار مع الذات الذي تنتهي به الرواية، مع لهجة قاطعة، تنم عن حسم في اتخاذ القرار التاريخي الذي

لا مناص من اتخاذه للخروج من حلقة التردد المفرغة التي ظل يدور فيها لأكثر من عقدين من الزمان.

ويصطدم حوار الذات في غير مناسبة عند صاحب الحق بتعدد مكونات الحق الضائع التي لم تبق للفلسطيني مخرجاً يسهِّل عليه القبول بما تبقى في اليد بعد الاغتصاب من حقوق ويدفعه إلى استيعاب ذلك وتقبله في أيٍّ حوار قادم، فالذات تحاور نفسها وتقدم هذه الحقيقة فجةً علّها تحمل في هذه الفجاجة سيف الحقيقة الذي يضع الحد بين الوهم والواقع وبين الحق والباطل وبين المقاومة والاستسلام، حيث يأتي صوت الحق من خلال الحوار مع الذات حاداً ليقطع في اللحم *الحي*: «أوهام يا صفية أوهام! لا تتركي لنفسك أن تخدعك على هذه الصورة المحزنة. أنت تعرفين كم سألنا وكم حققنا. وتعرفين قصص الصليب الأحمر، ورجال الهدنة، والأصدقاء الأجانب الذين بعثناهم إلى هناك»[(28)].

كما يصطدم حوار الذات بتعدد مكونات هذه الأخيرة وتفاوت مواقفهم وتباين رؤاهم للواقع وما يحمله من إرهاصات مستقبلية تتشابك فيها معطيات داخلية وخارجية تكسو كل رؤية بدرجات متفاوتة بغشاوة من التردد لا يمكن تجاوزها إلا بتأسيس حوار مع الذات يقوم على الصراحة والالتزام بالثوابت والأخذ بعين الاعتبار كل المعطيات المحيطة قبل خطو الخطوة الأولى باتجاه الحوار مع الآخر، هذا إن كتب لهذا الحوار أن يصبح حقيقة في لحظة ما إذ أن كل المعطيات الحاضرة تقول باستحالة ذلك الحوار في ظل اختلال موازين القوى لصالح الآخر الغاصب، في ظل تهلهل البيت الداخلي للذات أيضاً وعدم وقوفها على كلمة واحدة. وبهذا فالحوار مع الذات في الرواية يحاول السير عبر الأحداث باتجاه التسوية مع الذات فيبدأ بالتحفظات فالإصرار ثم القبول فالتبرير.

إن هول الواقع والتجربة المرة التي ساطت الفلسطيني أو الذات فمزقت أسرته إرباً وشردته من بيته وسلخته عن أهله ومدينته سنة 1948 قد جعلته يؤمن أكثر من أي وقت مضى بتماسك الأسرة أو ما تبقى منها في الطريق السوي صفاً واحداً كلما اكفهر الواقع وهدده بمأساة جديدة، حتى ينحو الحوار مع الذات نحواً يربط النتائج بالمقدمات، ويلح على الربط بينهما بعفوية صفية التي عودنا الكاتب عليها:

«إذا أردت أن تذهب فخذني معك، لا تحاول يا سعيد أن تذهب وحدك»[29].

فها هي الذات، على مستوى الكتابة في الأقل، تتشبث بهذه الوحدة، في حوارها، ليكون المصير واحداً والعمل واحداً. وربما حدث ذلك تحت إلحاح شبح ما حدث من خروج صفية من بيتها في الخليصة للبحث عن سعيد وما ترتب عليه من مآس لا تريد لها الذات، أن تتكرر مرة أخرى. كما تعمل الذات مباشرة أو بلسان الراوي على توحيد خطابها الحواري بإجلاء الغشاوة التي تكتنف المواقف نتيجة حسن النوايا أو نتيجة عدم إدراك أبعاد معطيات الحدث وما قد يترتب عليه:

«صباح الأربعاء، 21 نيسان، عام 1948.

كانت مدينة حيفا لا تتوقع شيئاً، رغم أنها كانت محكومة بتوتر غامض.

وفجأة جاء القصف من الشرق من تلال الكرمل العالية، ومضت قذائف المورتر تطير عبر وسط المدينة، لتصب في الأحياء العربية.

... ولم يكن يعرف على وجه التعيين أين يحدث القتال وكيف،

وفي كل حدود علمه أنَّ الانكليز كانوا مازالوا يسيطرون على المدينة...»[30].

ونتيجة للحوار الواعي مع الذات التي تعلمت الدرس من تجارب سابقة ترسبت في نفس سعيد الفلسطيني قناعة عدم التردد وعدم السكون للحال المفروضة فأفصح عنها بمفاهيم أيديولوجية شمولية ومطلقة، أنطقه بها الراوي، تردفها توضيحات تكتسب فعاليتها من منطقيتها وحدسها بالمستقبل: «جميعهم عادوا يحملون خيبة كبيرة.إن المعجزة التي يتحدث عنها اليهود لم تكن إلا وهماً. في البلد هنا ردة فعل سيئة جداً، وهو عكس ما أرادوه حين فتحوا حدودهم أمامنا. لذلك أنا أتوقع يا صفية أن يلغوا ذلك القرار قريباً جداً، وهكذا قلت لنفسي لماذا لا نقتنص الفرصة ونذهب؟»[31].

وهذه هي نبوءة الذات المبدعة التي يقدمها لنا غسان كنفاني من خلال مشهد للحوار مع الذات، بحس وطني لا يخطيء صيرورة التاريخ، منه ينبثق الأمل في العودة وهو ما يضع الحوار مع الذات، رغم عدم اكتماله في ظل معطيات المفاجأة التي فرضتها هزيمة 1967 على الذات بمختلف مكوناتها، في مكانه الصحيح لمواجهة أي حوار لا حق محتمل مع الآخر ويضعه في إطاره المنطقي الفاعل بعيداً عن أكذوبة «الأرض التي كانت صحراء أعادت الوكالة اليهودية اكتشافها بعد ألفي سنة»[32]. فهذه كانت نبوءة الذات المبدعة في حوارها الوطني قبل أربعة وثلاثين عاماً تعود الآن لتؤكد صحة حدسها وصواب رؤيتها بما يبنيه الاحتلال اليوم من أسوار مانعة حول كيانه الغاصب، في محاولة منه لتسوير ما اغتصبه سنة 1948 وعزله عما اغتصبه في سنة 1967، بعد أن راح هذا يُذكِّر بذاك في المحافل الدولية وفي ضمير العالم، كما هو في القانون الدولي وفي الواقع.

فالحوار مع الذات في العائد إلى حيفا خطوة أولى، على

استحيائها في الاتجاه الصحيح، منذ أن أصبح الإنسان، بتوجهه غير المقصود نحو الوطن، قضيةً، للكشف عن حقيقة أنَّ صراع الفلسطيني مع غاصب وطنه هو صراع أيديولوجي شامل وليس صراعاً شخصياً أو محدوداً يمكن حله بحوار الذات المظلومة مع الاخر الغاصب حيث: «ابتسم سعيد ببرارة، ولم يعرف كيف يقول لها أنه لم يأت من أجل هذا، وأنه لن يشرع في نقاش سياسي، وأنه يعرف أنْ لا ذنب لها»[33].

وبهذا يعود حوار الذات مع الآخر للتروي والعض على الإصبع ليجعل من الخطوة الأولى نحو الخلاص خطوة قصيرة المدى تمشياً مع اختلال موازين القوى لصالح الآخر الغاصب حتى لا تنهار الأمور ويزداد ميزان القوى المختل أصلاً ميلاً لصالح العدو ولهذا تؤجل الذات إلى حين نراه قريباً، المواجهةَ لحل القضايا العالقة الذي لم تبشر أوّليات ما كان سيكون حواراً مع الآخر بتجاوزها تجاوزاً يقوم على إحقاق الحق ورد الحقوق لأصحابها.

فقد استحال حوار الذات مع الآخر، في مرحلة لاحقة، استحالةً قدم لها الكاتب عبر الحوار مع الذات وتنبأ بها بسبب تعمد ذلك الآخر الإخلال بقواعد التعايش ونواميس التسامح الإنساني وإصراره بعقلية المغتصب الغريب عن المنطقة على محو «الأغيار» أو «الغوييم»، وهم أهل البلاد الأصليين كياناً وثقافة ووجوداً، بحيث لم يعد موجوداً في فلسطين المحتلة إلاّ سبتٌ غاصب دخيل، غيَّب الجمعة الحقيقية وغيَّب الأحد الحقيقي[34].

وكشف حوار الذات في الرواية عن عدم توفر الأسس الأولية لإمكانية بدء حوار تفاوضي مع الآخر العدو وذلك لأن هذا الأخير في مجموعه غير مستعد بل غير مؤهل لحوار حقيقي يعيد الأمور إلى طبيعتها ويحاول تسوية ما نتوء، على وجهه من أدران الأنانية والغزو

والهيمنة حيث لم تفلح كل علامات التفاهم الظاهري بين الزوجين من ناحية وبين العجوز البولونية التي اغتصبت بيتهما بأمر من الوكالة اليهودية من ناحية أخرى: «وتحرك في مكانه ناظراً إلى صفية كمن يستنجد. فتقدمت أم خالد خطوة إلى الأمام وقالت:

- هل نستطيع أن ندخل؟

... أنتما أصحاب هذا البيت، وأنا أعرف ذلك»(35).

كما قدم لنا حوار الذات حقيقة أنَّه إنْ وُجد بعضٌ في ذلك الآخر يلين في لحظة غيبوبة أو صحوة عابرة ولو قليلاً إلى ناموس العدل والحق فإنه بعضٌ متردد في لينه ومتفتت تفتُّتَ تجمعه الغاصب، ولا يكاد يقف على قدميه أمام جبروت الآخر بنتوئه الشاذ عن نواميس الطبيعة والحق والعدل. وهذا هو ما يؤكد عليه الراوي باعتباره الشخصية التي تتحدث في هذه الحالة باسم الذات في صمتها: «وحين عاد «أفرات كوشن» مع ميريام إلى نزل المهاجرين كانت «ميريام» قد قررت العودة إلى إيطاليا. ولكنها لم تفلح طوال تلك الليلة، ولا في الأيام القليلة التي عقبت ذلك اليوم، في إقناع زوجها بذلك، وكانت دائماً تخسر النقاش بسرعة، ولا تستطيع إيجاد الكلمات التي تعبر عن رأيها، وتشرح حقيقة دوافعها»(36) فتلك الشريحة، وهي نزر قليل في التجمع الغاصب كما يصورها غسان كنفاني في عائد إلى حيفا، ضعيفة الحجة لأنها تنطلق من الأيديولوجيا الصهيونية الغاصبة، ويظل موقفها الظاهري المخادع مكبلاً بـ «لكن» رهيبة مميتة دامية. تُغيِّب عن قاموسها الذي وضعته الحركة الصهيونية أي معانٍ للحق والعدل ووجود الآخر، وهذا يكاد ينطبق على ما يعرف اليوم بحركات السلام أو اليسار في الكيان الصهيوني.

فهذه الصورة التي يرسمها الكاتب، عبر دوره كراوي، لبعض

الآخر بحوار الذات الفلسطينية أو بتمنياتها ودوافعها الإنسانية مضفياً علي العدو تلك اللمسة تظل في الواقع باهتة وغائبة ويكاد دورها في الحوار المنطقي يكون غائباً بل مُسقطاً لعدم فعاليته، وبهذا فدور ميريام زوج العجوز البولوني الهالك، بوجهه الصغير الذي يشبه وجه الدجاجة، في العدوان الثلاثي على مصر وقطاع غزة، أو دور تورا زونشتاين التي تعيش مع طفلها بعد أن طلقها زوجها هو دور ترقيعي لوجه الاغتصاب الكريه وهامشي غير فاعل في تجمّع غازٍ، جاء عن عمد وسبق إصرار لاغتصاب حقوق «الأغيار» ونفيهم بل ومحوهم من الوجود، حيث أن نوايا ذلك النزر الهامشي الذي لا يكاد يغير في بقية الآخَر شيئاً، تجرفه رياح الواقع الغازي الذي لا يحسب له ولا "للأغيار" حساب، إنه السم بعينه المدسوس في الدسم. فقد «كانت تورا تحسب أن الأمور ستعود إلى ما كانت عليه بعد فترة وجيزة. إلا أن ذلك الحسبان ما لبث أن سقط بعد يومين اثنين، حين اكتشفت أن الأمر يختلف تماماً عما كانت تحسب»[37].

وبالتالي يظل الحوار، كما رآه حدس الذات، مع تلك الشريحة قاصراً وعقيماً بسبب الواقع الذي خلقته عقلية الغزو الاستعمارية الإحلالية رغم كل النوايا الطيبة المتوفرة لدى الذات، وربما لدى تلك الشريحة الضيقة غير الفاعلة من التجمع الغاصب. فلم «يتناول «سعيد س» قهوة ميريام، واكتفت صفية برشفة واحدة، تناولت معها قطعة من البسكوت المعلب كانت مريام قد وضعته، دون أن تكف عن الابتسام، أمامها»[38]. فصفية التي تمثل الجانب عفوي السلوكيات من الذات تحاول خلق نوع من الحوار، الذي يعرف «سعيد س»، الذي يمثل جانب العقل والمنطق المستَرَدّين في الذات، مقدِّماً نتيجتَه الموصودة في وجه أي إمكانية لإقناع الغاصب بأن يكون واقعياً ومتفهماً للحق والعدل ولو في مستواهما الأدنى.

وكما يقدمها الكاتب تنظر تلك الشريحة، ومنها العجوز البولونية التي احتلت بيت الزوجين الحيفاويين بأمر من الوكالة اليهودية، بمكر وسوء نية مبيت وربما باستخفاف عن عمد وسبق إصرار «للأغيار» الذين في هذه الحالة هم الفلسطينيون الذين لا يريد لهم التجمع الغاصب غير أن يكونوا خدماً له معجبين به، مما قد يضلل الصُنوَ رهين العاطفة من الذات ويجعله يخلط بين رؤية التحرير ورؤية الاحتلال، لأنه لا يرى الأمور إلاَّ بقدر مايرونها له، في محاولة منهم لتضليله وخداعه، وحمله على مواصلة خلط الأمور ببعضها بعضا، فخذ هذا الحوار الذي يدور، على مدى ساعتين، بين الزوجين وبين العجوز البولونية المهاجرة، في بيت الزوجين المغصوب في خليصة حيفا، وقد صار منذ التاسع والعشرين من ذلك النيسان منزل هذه العجوز الغاصبة ومنزل زوجها إفرات كوشين المستأجَر من دائرة أملاك الغائبين في حيفا!!!، عبر متاهات تؤول به، بعد أن وسَّعت العجوز للزوجين من الطريق، إلى جدل سياسي وأيديولوجي حول العدوان والاحتلال وحول أثاث البيت بما يمثله من بيِّنة على الخداع، وصولاً إلى الحديث عن «دوف» أو خلدون المتهوِّد كأبشع شاهد على ما ترتب على الاغتصاب الصهيوني لفلسطين من جرائم تخرج عن النواميس الإنسانية ولا تقبلها النفس السويّة، فقد طُرد الزوجان الحيفاويان ليحل بجبروت الاغتصاب والتزييف محلهما في البيت والولد والأثاث والوطن مهاجران يهوديان جلبتهما الوكالة اليهودية من وارسو عاصمة وطنهما بولونيا إلى حيفا عبر ميناء ميلانو الإيطالي في أول مارس 1948: «أنا أعرف أباه، وأعرف أنه ابننا، ومع ذلك لندعه يقرر بنفسه، لندعه يختار. لقد أصبح شاباً راشداً، وعلينا نحن الاثنين أن نعترف بأنه هو وحده صاحب الحق في أن يختار.. أتوافق؟...... وأخيراً التفت إلى صفية وشرح لها ما قالته ميريام، فقامت من مكانها ووقفت إلى جانبه، ثم قالت له بصوت مرتجف:

- ذلك خيار عادل.. وأنا واثقة أن خلدون سيختار والديه الحقيقيين .... لا يمكن أن يتنكر لنداء الدم واللحم»[39] لكن الذات بصنوها المنطقي العقلاني تدرك تلك المطبات الحوارية التي يلجأ إليها الآخر، كما في الأفلام الرخيصة، ليقود الحوار لصالح السيطرة بعد أن فرضه على الأرض واستوى له كل شيء، بقوة السلاح وسفك الدماء، ورماه في روع بعض الذات، مما يحمي هذه الأخيرة من الوقوع في حبائل الخداع التي تقوده للتنازل عن حقوقه بسبب ضعفه وبسبب المعطيات الظالمة التي تدركها الضحية كما يدركها الجلاد في ظل اختلال موازين القوى الذي يحدد وحده في نهاية المطاف تلك المعطيات إذ إن مريم «تعرف» ما أرادت لها الوكالة الصهيونية أن تعرفه من أن ما يسلب بالقوة يصبح حقاً للسالب فقد «تمت الرحلة بعدما سمحت قوات الاحتلال الصهيوني بفتح الحدود بين المدن الفلسطينية من جهة وبينها وبين الأردن من جهة ثانية، ولكن بعد أن أحكمت سيطرتها ووطدت استعمارها، وهذا ما جعل «سعيد س» يدرك أن مدينته التي أرغم على مفارقتها طوال عشرين سنة تتنكر له»[40]، إذ أنَّ بوابة مندلبوم قد فُتحت، على غير ما ترجو الذات وتشتهي، من الناحية الأخرى فجأة فور أن أنهوا الاحتلال وأحكموا قبضتهم على الأرض، حيث يضع «سعيد س» الشخصيةُ الرئيسية في الرواية معطيات الحدث في مكانها ويقود الحوار مع الذات، في الطريق الصحيح، بما تسمح به معطيات الواقع، إلى غايته ليضع الدواء للداء الخبيث الذي لا شفاء منه بالحوار المماطل وإنما باللغة التي يفهمها الآخر والتي بها لا يزال يغتصب الحقوق ويعتدي على ضحاياه من «الأغيار»:

«وفجأة أخذ سعيد يضحك بكل قوته، وكانت ضحكته تعبق بمرارة عميقة تشبه الخيبة:

- «أي خلدون يا صفية؟ أي خلدون؟ أي لحم ودم تتحدثين عنهما؟ وأنت تقولين خيار عادل! لقد علموه عشرين سنة كيف يكون، يوماً يوماً، ساعة ساعة، مع الأكل والشرب والفراش.. ثم تقولين: خيار عادل! إن خلدون، أو دوف، أو الشيطان إن شئت، لا يعرفنا! أتريدين رأيي؟ لنخرج من هنا ولنعد إلى الماضي. انتهى الأمر. سرقوه»(41).

ويكشف مسبقاً هذا الحوارُ مع الذات الضحية الحقيقية، «سعيد س» مع صفية، بعد تصحيحه طرحاً غادراً نصبه في طريق الذات مَنْ يبدو بمقاييس الواقع الظالم المخادع ضحيةً، عن وحدانية الحوار الممكن في ظل اختلال موازين القوى. «ولأن الصهيونية تؤمن بالعنف ولا تتورع عن استخدام أبشع أنواعه وأكثرها وحشية وبشاعة، ولأنها تقوم على دعاوى باطلة وتستغل أطروحات مغلوطة وأساطير جوفاء، تعمد عن طريقها إلى ترسيخ مقولات... تضفي عليها طابع الهيْبة مثل الشعب، الأرض، الكتاب... فإنَّ وعي غسان كنفاني المثقف الملتزم والمناضل الثوري، بهذه الأكاذيب والخدع الصهيونية، هو الذي جعله يكتب هذه الرواية الجادة ليدعو فيها مواطنيه جميعاً إلى ضرورة الارتباط بالمقاومة المسلحة، رسالة الشعب الفلسطيني خاصة، والعربي عامة، ووسيلة إلى الحياة والتحرر»(42)، وبخاصة بعد أن صعقت الحقيقة الغائبة أو المغيبة من قصرت مداركهم أو مصالحهم الطبقية عن إدراكها قبل أن تصفعهم المفاجأة بحذائها، وتعيدهم إلى جادة الصواب والانصهار في نسيج الذات الفاعلة:

- «دوف»؟.

قالاها معاً، سعيد وصفية، ووقفا وكأن الأرض قذفتهما إلى فوق(43)، حتى إذا توالت صفعات الشعور بالذنب على وجه الذات

«تهاوت في مقعدها وقد تلقت للمرة الأولى حقيقة الأمر دفعة واحدة، وبدا لها كلام زوجها صحيحاً تماماً»[44].

وعلى أيٍّ حال فقصة العجوز البولونية، التي أقحمها الراوي في النص إقحاماً، تخرج بالرواية إلى المباشرة والتقرير بكل ما يمثلانه من خطر على العمل الروائي، وأكثر من ذلك ربما، على الهدف المرجو من أي عمل أدبي مقاوِم، بالإضافة لكونها فاصلة لا ضرورة لها لأنها تمجُّ «قضية عملت أجهزة اليهودية العالمية على تشطيرها وتخميسها في ذهن (الرأي العام الغربي) حتى وصلت به إلى درجة التسمم والعجز على استيعاب مآسي العالم الأخرى»[45].

وتكتنز الشخصية الثانية من الذات عاطفةَ الأمومة، وبها تطرح عبر حوار الذات الحدث الرئيس في الرواية كمقترح يتمثل ظاهره في زيارة البيت المغصوب في خليصة حيفا، ويتبطن بالبحث عن الابن المفقود أو الابن الذي أُعتبر أبواه من الغائبين أو المغيَّبين، ولا يتحقق الحدث إلاّ بعد أن يؤجج حوار الذات الذاكرة ويستدعي الماضي الحاد متمثلاً في النكبة ومعطياتها. ويبدأ الحوار مع الذات بتكتم صفية على سر لم يكن في الحقيقة غائباً عن ذهن زوجها وإن بدا أن هذا الأخير قد بنى الحدث على أسباب ظاهرية، وبهذا فالخلاف الظاهر في الحوار مع الذات خلاف محسوم بحتمية الحل التاريخي للصراع، فلما كان «المحرك الحقيقي والمؤسس الفعلي لروايات غسان كنفاني هو عقدة الذنب، أي شعور الفلسطيني بقصوره إزاء واقعه التاريخي»[46]، قدمت مساهماته التاريخية في مجملها «أفقاً رؤيوياً لمسيرة المصالحة مع تاريخنا فيما تقوم بإعادة صياغته»[47]. ومن هنا تسير الأحداث باتجاه هذا الحل، رغم ما يبدو في سياقها من تحفظات فإصرار ثم قبول فتبرير تنساب من خلال الحوار مع الذات.

فصفية هي الأم المتحرقة على ابنها المفقود، وهي أيضاً المرأة

الفلسطينية التي ترافق زوجها على طريق التحرير والخلاص من الاحتلال والهيمنة الأجنبية.

أما «سعيد س» فيجمع، في حواره مع الذات، بين تناقض العاطفة المعتدلة المتمثلة في مشاعره تجاه ابنه المفقود وبين وعي المواطن الذي استيقظت فيه الحاجة إلى الالتزام بثوابت قضيته المصيرية والتشبث بوطنه وأرضه وتاريخه، بعد أن خبر العدو سنيناً، وأفصح عن ذلك في حوار الذات أو تصادمها مع العجوز البولونية والمجند دوف المنزوع من الذات ليُلحق بلا خيار بالآخر كقطعة خشب، ينفذ الأوامر ويصبح الشخصية الحاضرة الغائبة التي يلمِّح إليها الراوي منذ البداية لينتشلها من التجاهل أو التناسي المقصود، إلى أن يأتي دورها الحاسم في نهاية الرواية لتزيد من قناعة الذات بصحة توجهها، بعد أن كشف الحوار الأخير في الرواية عن استحالة الحل بدون المقاومة والصمود، لأن ما انتاب هاتين المعطيتين من خلل في الماضي أدَّى بنا إلى ما نحن فيه، ومنه فقدان البيت والولد والوطن، وأوشك أن يؤدي، كما شعرت الأم في أعماقها، إلى فقدان الأب بكل ما يرمز إليه من مكونات موضوعية ومعنوية. فالرواية تنتهي بمشاهد درامية شديدة التأثير والفاعلية، تكسب النص، بفعلها الدرامي الحاد المتمثل في تمزيق العدو وحدةَ الذات ومسخِ ما يستطيع مسخَه منها، بعداً فكرياً وأيديولوجياً خاصاً.

«لقد كان هدف غسان في روايته «عائد إلى حيفا» التعبير عن مجموعة من قناعاته الفكرية السياسية التي شغلت باله زمناً فأرادها أن تشغل ذهن الجيل العربي ككل بصياغة فنية في شكل «رواية قصيرة» متخذاً من أبطالها قطعاً تسمح له بتحريكها تحركات مركزة وتقنية هادفة لإعلان القطيعة مع الماضي وشلل الواقع للالتحام بما هو إيجابي»[48]. فـ «سعيد س» وزوجه صفية كمحركين للحدث بالحوار مع الذات تارةً ومع الآخر تارة أخرى، هما كغيرهما من شخصيات

الرواية شخصيتان ضبابيتان ومثلان رمزيان، من أفكار تتحاور وتصطدم وتصطلح، وتتحرك في إطار تعليمات الراوي وتحملان الرسالة التي يود توصيلها، ولهذا «تركهما الكاتب مطموسي السمات تقريباً طوال الرواية... إنَّ سعيداً يمثل مجموعة من المواقف المتضاربة، لأنه في الأصل لم يشخص في خيال الكاتب كما يشخص الناس الذين هم من لحم ودم. فلذلك سهل عليه أن يقول على لسانه كل ما أراد هذا الكاتب أن يقوله في الرواية بصرف النظر عن أحداثها وقواعد المنطق البشري التي تحكم نمو الشخصيات وتطورها، من خلال تفاعلها مع أحداث الرواية. إنه قيمة أو قيم فحسب، رمز لها الكاتب باسم سعيد س...»[(49)].

وإن كان، كما يقول بول ويست، من العبث أن نقترح جدول أعمال للفن لأن الفن فن وليس ملفات مدنية أو عمومية، فإننا نرى في شخصيات العائد إلى حيفا «أفكاراً جيدة لا يمكن أن تتحول إلى شخصيات من الممكن تصديقها... وأن فكرة وضعهم في رواية تثقيفية فكرة صائبة بكل وضوح... وهم يحكون لنا الشيء ذاته الذي يفكر مؤلفوهم بأن تحكيه لنا الرواية، لكن هذا لا يبرر وجودهم جمالياً»[(50)]، وفي ذلك تكمن جدلية الفن للفن أم الفن للحياة، أو بعبارة أخرى فن الصالونات أم الفن الملتزم. ولكن الحقيقة الثابتة والمعيار الأنجع للتعامل مع الفن، وفي هذه الحالة نعني الرواية، في تراوحه بين قطبيه هو أنَّ الرواية «تؤلف من حيث هي شكل، توازناً متحركاً، ولكنه مضمون، بين الصيرورة والكينونة، وتصبح، من حيث هي فكرة للصيرورة حالة، وعلى ذلك فهي، إذ تجعل من نفسها الوجود المعياري للصيرورة، تتجاوز ذاتها»[(51)]. وبالرغم من إدراك غسان لهذا الأمر من مختلف جوانبه، فعبر الحوار الهادف مع الذات «تجاهل بوعي الحقيقةَ الواقعية، لأنه أراد أن يخلق نماذج مثالية، وليس أناساً

واقعيين، معتبراً أنَّ الفن مدعو لأن يذيع على الناس مُنظَّراً للبشرية المثاليةَ الكاملة... وسعى لإعادة خلق الحياة في حقيقتها غير المزمنة»[52].

كل ذلك أدى، بأنفاس المقاومة والالتزام، إلى تسيير الحوار مع الذات نحو حتميته التاريخية بقطع العنصر، فاقد الإرادة المُجتَثُّ من جذوره، كلَّ الوشائج التي تربطه بالذات[53]، والدخول بها في متاهات حوار عقيم، تمَّ تلقين مضمونه له مُسبقاً، يلوي عنق المنطق بعدم أخذه بالأسباب، بعد أن تربى في أحضان العدو، حتى أصبح جزءاً من كيانه الملفَّق وقطعة من جهازه الغاصب:

«ماذا تريد يا سيدي؟»[54].

أو:

«أنت من الجانب الآخر...»[55].

ولا يُخرج الحوار من تلك المتاهة إلاَّ إدراك الذات لأهداف العدو، حيث تقبل الذات الضحية الاعتراف بخطأ النزوح والاقرار بأنها في لحظة ما كانت جبانة، لكنها لا تقبل بأيِّ حال من الأحوال تبرير جرائم العدو بحقها تحت أيِّ ذريعة. وبهذا يضع الفصل الأخير من الرواية من خلال الحوار مع الذات على مختلف مستوياته النقاط على حروف مفاهيم كالإنسان والبنوة والأبوة والأخوة والوطن والعودة والعجز، مما يؤدي إلى ترسيخ مفهوم العودة من خلال ذلك الحوار النقدي بمنطق الرؤية المستقبلية للواقع، إذ أنَّ الزيارة تظل إسمية وعبثية ما دامت لا تندرج في إطار الخلاص الجماعي والنهائي من الاحتلال: «ماذا جاءا يفعلان؟ لا تقولي انهما يريدان استرجاعي!»[56]، لأن العودة الحقيقية التي يُسترد فيها الحق الضائع لا تكون إلاَّ بالكفاح المسلح إيماناً بأنَّ الوطن، بمختلف مكوناته المادية والمعنوية، هو المستقبل الذي يجب

العمل من أجله بالمقاومة وأنَّ الماضي هو النكبة بكل معطياتها التي يتوجب تجاوزها بالصمود والصبر ومحو ما ترتب عليها من باطل، تماماً كما توصل إلى ذلك بالتجربة «سعيد س»، الذي «كانت العلاقة بالماضي عاره، فكان يريد أن يمد خيوط علاقة نحو المستقبل»(57) وسبقه إلى الاستنتاج نفسه بالفطرة والحدس ابنُه خالد.

وبهذا المشهد الملتهب الذي انتهت به الرواية بمواجهة دامية مع الماضي العار أو الحلم الزائف، ثم محاولة اللحاق بركب المستقبل الشرف استغرق الحوار مراحله الأساسية، «وعوَّضت الحركة النفسية المروعة فيه نقص الحركة الخارجية، فبقي القارئ مشدوداً إلى النقاش، حتى لا يحس بفتور الحركة وضيق مجالها، لأن مسرحها النفسي عميق الأبعاد إلى حد التوتر الصارخ»(58).

فالفلسطيني أو بعضه الواعي، في حواره مع الذات، يدرك حقيقة أنَّ الأمة التي ينفرد بقرارها مجموعة من الجبناء هي أمة مهزومة تاريخياً، كما يدرك أنَّ الموقف المخادع الذي يحاول خلخلة ثوابت الأنا وتمييعها، مستخدماً أساليب التضليل النفسي التي برع فيها اليهود على مدى التاريخ، حتى يؤول الأمر بحوارها مع النفس أو بأيِّ حوار لها من بعد، إلى طريق مسدود، تحقيقاً لمآربه، إذ «شعر بأنه لن ينجح أبداً في الوصول إلى مقصده، ثمة ارتطام قدري لا يُصدق، وغير قابل للتجاهل، وهذا الذي يجري هو مجرد حوار مستحيل»(59)، لأن غاصب الذات حقها العام والخاص لايزال يعتقد أنّ ضعف أصحاب الحق «وأخطاءَهم هي التي تشكل حقه في الوجود على حسابهم، وهي التي تبرر له أخطاءَه وجرائمه»(60)، مما يجعله، حتى ببعضه الذي تضفي عليه رواية العودة إلى حيفا شيئاً من الصفات الايجابية، يتهرب من المفاوضات المثمرة ويلجأ بعد نفاذ ذرائعه للمماطلة كسباً للوقت لتكريس واقعه الغاصب، فمنذ البداية ارتابت الذات من ذلك الآخر

الغازي لأنه لم يأت البلاد للتعايش مع أهلها وإنما أتاها بهدف إقامة كيان عنصري ونزع الأرض من أصحابها واضطهادهم لطردهم منها:

«وقالت ميريام ببطء:

- «لا تستطيعان أن تغادرا هكذا، لم نتحدث كفاية عن الموضوع»[61].

وللمكان دور في توجيه الحوار مع الذات وسوقه إلى حتميته المنطقية المتمثلة في المقاومة إذ ينكر المكان أهله الذين تركوه حتى لو كانوا مرغمين أو يتنكر لهم في إطار ترسيخ المكونات النفسية المتحكمة في سخونة الحوار لترفعها إلى درجة الغليان حتى يتبخر ويترك السبيل إلى حوار منطقي يتمثل في لغة المقاومة التي تنتشلها الذات الفقيرة المحرومة في حوارها مع النفس من الذكريات التي عادت بحيويتها إلى ذهن صُنو الذات فور وصوله وزوجه إلى موقع الحدث الذي تداخل فيه الماضي العاجز بالحاضر النادم ليؤكد ليس فقط على حيوية المقاومة بل أيضاً على نجاعتها وضرورة استمرارها: «وأخذت صفية تنشج ببؤس، فيما مضت ميريام إلى الخارج تاركة الغرفة التي ملأها فجأة توتر محسوس. وشعر سعيد بأن جميع الجدران التي عيّش نفسه طوال عشرين سنة داخلها قد تكسرت وصار بوسعه أن يرى الأشياء أكثر وضوحاً وانتظر لحظات حتى خف نشيج صفية، فاستدار نحوها وسألها:

- «أتعرفين ما حدث لفارس اللبدة؟»[62].

والحوار مع الذات المظلومة، حتى وإنْ تتوج بالنجاح غير مكتوب له الامتداد بتأثيره الإيجابي للآخر الظالم، حيث يقول «سعيد س» لفارس اللبدة، صنو الذات، وقد رمته الأقدار، قبل الكشف عن هويته، في موضع الالتباس بالآخر: «جئت ألقي نظرة على بيتي. هذا المكان

الذي تسكنه هو بيتي أنا، ووجودك فيه مهزلة محزنة ستنتهي ذات يوم بقوة السلاح. تستطيع إن شئت، أن تطلق عليّ الرصاص هذه اللحظة، ولكنه بيتي، وقد انتظرت عشرين سنة لأعود إليه.. وإذا..»[63].

فالحقيقة الفجة المترتبة على الشعور العميق بالذنب والشعور الأعمق من ذلك بضرورة التطهر منه بالدم، تُنهي الحوار بسبب عبثية مقدماته ومعطياته التي كان بعضها ومازال بعضها الآخر مستمداً من الواقع المجيَّر الذي مسخ خلدون، صنو الذات بالدم واللحم، في غيبة الحق والحقيقة بل في تغييبهما، إلى دوف المهَوَّد وأنطقه بلسان الذات الفلسطينية المكتوية بالشعور العميق بالذنب والندم على ما حدث في سنة 1948: «إنني في قوات الاحتياط الآن، لم يقدر لي خوض معركة مباشرة إلى الآن لأصف لك شعوري، ولكن ربما في المستقبل أستطيع أن أؤكد لك مجدداً ما سأقوله الآن: إنني أنتمي إلى هنا، وهذه السيدة هي أمي، وأنتما لا أعرفكما ولا أشعر إزاءكما بأي شعور خاص»[64].

وبهذا فالواقع بمعطياته الظالمة المغيبة للعدالة والحقيقة يقود حوار الذات إلى الحل المنطقي من خلال تفهم هذه الأخيرة وهي ضحية معطيات ذلك الواقع لإدراكها حقيقة الأطماع الاستيطانية الإحلالية حيث ينهش الندمُ «سعيد س» لعدم إدراكه ذلك إلا متأخراً: «وبدت له الأيام القليلة الماضية مجرد كابوس انتهى على صورة مفزعة، أهو نفسه الذي كان قبل أيام يهدد ابنه خالد بالتبرؤ من أبوته له؟ أي عالم عجيب لا يصدق. الآن لا يجد شيئاً ليدافع به عن نفسه أمام تبرؤ هذا الشاب الطويل القامة من بنوته له إلا افتخاره بأبوته لخالد»[65]، بعد الاعتراف بالخطأ ومحاولة التطهر منه، حيث تبادر الذات على أسماع الملأ: «يبدو لي أنَّ كل فلسطيني سيدفع ثمناً. أعرف الكثيرين دفعوا أبناءَهم. وأعرف أنني أنا الآخر دفعتُ ابناً بصورة غريبة ولكنني دفعته ثمناً... ذلك كان حصتي الأولى»[66].

لم يعمد غسان كنفاني في رواية العائد ولا في أعماله بشكل عام إلى تشويه صورة الآخر قبل محاورته فاتحاً الباب للمجهول، إذا كان على الدوام يمهد إلى ذلك بشواهد على لسان الآخر ثم بعد ذلك يأتي بالتطبيقات على ما سبق تقديمه.

ويعاود البطل الإصرار على استرجاع الأحداث، في محاولة، كما يبدو، لتطهير النفس، كما فعل خيري، الهارب من حيفا أيضاً، بطل قصة «شيء لا يذهب»[67]، بالندم والألم: «في تلك البناية - يوم الفرار- تمترس المقاتلون العرب وقاتلوا حتى آخر رصاصة، وربما آخر رجل، وهناك فقط سقطت عليه الذاكرة كما لو أنه ضُرب بحجر وهناك بالضبط تذكر خلدون وانقبض قلبه»[68]، ومن هنا «كان تسجيل غسان لشعور الفلسطيني العائد خطوة أخرى من خطواته في مواكبة الحدث السياسي الفلسطيني وانعكاساته على الواقع النفسي للأمة من كتابته الإبداعية»[69]. كما كان خطوة جريئة وحاسمة نحو فك حصار الزمن عن الذات، الماضي والحاضر والمستقبل ودخولاً إلى الحوار مع الآخر من باب الذات وليس من باب الآخر المهيمن والقوي لأن الحوار في الحالة الثانية لا يكون إلا إملاءات على الضعيف تنفيذها، ومن هنا نبه غسان إلى أن الحوار المجدي لا يكون إلا بين متكافئين يقف المحاور فيه على أرض صلبة من حقه ومن القدرة على الدفاع عنه بالقوة عند الضرورة.

وقد خطا غسان كنفاني خطوات إلى الأمام بانطلاقه في تحديد الذات من مفهومها الأوسع حيث تتعدد الذات وإن اكتنفها الضعف تعدد الآخر وإن غرته القوة ، كما وضع غسان في العائد إلى حيفا حقيقة الحوار في قيامه على درجة من الخلاف تبعث فيه الحيوية والمنطقية دون أن تقوده إلى طريقه المسدود، حيث يقوم حوار الذات عنده على وجود إرهاصات التقاء عند الأنا وإرهاصات اصطدام بالاخر

لعدم جدوى الحوار معه، ويقوم الحوار مع الذات كمقدمة للحوار مع الآخر عند غسان كنفاني في العائد إلى حيفا على الاستعداد لقبول الآخر في ظل التمسك بالثوابت وإحقاق الحق ورفض الحوار في ظل اختلال موازين القوى لأن غسان كمفكر ملتزم كان يدرك أن الآخر متعدد ومتدرج في أيديولوجيته وفي أطماعه، ولكنه قبل ذلك كله كان يدرك أن أقل الصهاينة الغاصبين عداء للشعب الفلسطيني ولهويته وأمته وعقيدته لا يلتقى بأي حال من الأحوال عند الحد الأدنى من الحقوق الفلسطينية. ومن هنا كان الحوار في العائد إلى حيفا يتجه تدريجياً نحو القطيعة. وبهذا يؤكد غسان على حقيقة استحالة توجيه حوار الذات مع الآخر إلى طريقه المثمر تجنباً للتدمير لأن أيديولوجية ذلك الآخر لا تقوم إلا على التدمير والمحو، ودون أن ينشغل غسان بالماضي للهروب من الحاضر أضاء بحروف التحدي في العائد إلى حيفا مكامن الذات الجماعية وبصرها بطريق الخلاص.

فقد استشرف كاتب الرواية في مرحلة مبكرة ما لم يخطر لغيره ببال إلا عندما استصمت جورج بوش الصغير تابعيه[70]، على أكذوبة التأكيد على «يهودية الكيان الغاصب!!» على أرض فلسطين، بما يعنيه ذلك من شطب حق العودة للشعب الفلسطيني واقتلاع من تبقى منه على أرض الوطن وتسفيره للمنافي، اعترافاً بواقع أنَّ ما كان بالأمس فلسطين العربية الإسلامية هو اليوم إسرائيل الصهيونية. فقد نبّه غسان كنفاني مبكراً على خطر التعاطي مع سياسة العصا والجزرة التي تفرضها قوى الاستكبار العالمية، لأن ذلك سيؤدي لاحقاً بمتعاطيها إلى الخضوع حتماً لسياسة العصا الغليظة والحذاء! وهذا ما رآه كل سائر في فلك إدارة واشنطن بأم عينيه، وتحسسه برأسه وصدغيه، إثر تسليمه باحتلال العراق بعد فلسطين، باستقباله قيادتي احتلال هذين القطرين، على الأرض العربية، عشية الذكرى السادسة

والثلاثين لعدوان حزيران، استقبالاً احتفائياً، تنبعث منه رائحة المذلة والتبعية والتفريط بالحقوق الوطنية والقومية.

إلاَّ أنَّ رواية العائد إلى حيفا تحافظ على التوازن في حكمها على معطيات الواقع، رغم شذوذه عن نواميس الحق والسويّة، فيكشف فعل الحوار مع الذات فيها عن أنَّ خطأ الفلسطيني بخروجه من حيفا قد يكمن في حداثة التجربة التي واجهته أو قلة خبرته بها، وربما لقلة إدراكه ما يحيط به من تآمر القريب والبعيد عليه: فقد «كان يعرف أن زوجته الصغيرة لا تستطيع أن تدبر أمرها، فمنذ أن جاء بها من الريف لم تعتد أن تقبل العيش في المدينة الكبيرة، أو أن تكيف نفسها مع ذلك التعقيد الذي كان يبدو راعباً لها، وغير قابل للحل، ترى ما الذي يمكن أن يحدث لها الآن؟»(71).

فحوار الذات مع النفس، سواء حدث على مستوى المونولوج أو على المستوى الجمعوي، يمنحها القدرة على الاعتراف بخطأ وقعت فيه، لكنه في الوقت نفسه يكشف لها عن حقيقة أنَّ ضعفها وخطأها لا يبرران بأي حال من الأحوال جرائم غاصب وطنها ومشرِّد شعبها في حقها، كما لا يبرر جرائم أولئك الحكّام الذين جيِّرت الصهيونية أدوارهم لتقف في الذكرى السادسة والعشرين للنكسة عند إدانة الشعب الفلسطيني على مقاومته الاحتلال والتباكي على معاناة المحتلين اليهود ومباركة صنيعهم في إبادة الشعب الفلسطيني الذي يستحق القتل والسحل وتدمير بيوته وجرف حقوله وانتهاك حرماته لأنه يحضّ علي كراهيتهم ومجابهتهم باللغة التي يفهمونها، ولأنه أيضاً يحضّ على إزالة دولتهم اليهودية الديمقراطية الحضارية هبة واشنطن والغرب إلي الشرق العربي المتخلف!!!

وبهذا المنطق، فالحوار، كما يؤكد عليه سؤال صفية الذي نقله «سعيد س» إلى دوف، يجب ألا يقوم على أنَّ «جبننا يعطيك الحق بأن

تكون هكذا، وهي، كما ترى تعترف ببراءة بأننا كنا جبناء، ومن هنا فأنت على حق، ولكن ذلك لا يبرر لك شيئاً، إن خطأ زائد خطأ لا يساويان صحاً، ولو كان الأمر كذلك لكان ما حدث لإفرت ولميريام في أوشفيتز صواباً، ولكن متى تكفون عن اعتبار ضعف الآخرين وأخطائهم مجيرة لحساب ميزاتكم؟ لقد اهترأت هذه الأقوال العتيقة، هذه المعادلات الحسابية المترعة بالأخاديع.. مرة تقولون أن أخطاءنا تبرر أخطاءكم، ومرة تقولون أن الظلم لا يصحح بظلم آخر.. تستخدمون المنطق الأول لتبرير وجودكم هنا، وتستخدمون المنطق الثاني لتتجنبوا العقاب الذي تستحقونه، ويخيل إليّ أنكم تتمتعون إلى أقصى حد بهذه اللعبة الطريفة، وها أنت تحاول مرة جديدة أن تجعل من ضعفنا حصان الطراد الذي تعتلي صهوته ..»[72].

فمنذ بداية الرواية، يقدم الكاتب، في إطار النسيج الدرامي للأحداث وحوار الذات الكاشف عن مشاعر الذات وحدسها كشفاً ليس عليه من مزيد، دلائل على عبثية الحوار مع الآخر (وقد كان يتم دائماً بالإنجليزية، وهذا أمر له دلالته)، ما دام هذا الأخير لايزال غير ناضج للاعتراف بغيره استكباراً وتجبراً. فالحوار مع الذات يقوم في تأسيسه لمعطياته على تطور الحدث الروائي المرتبط بعلامات المكان في مفهومها الأيديولوجي عند الكاتب حيث يمثل المكان نقطة ينتهي عندها نوع من الحوار ويبدأ نوعٌ آخر. فقد أمضى «سعيد س»، كما قدّمه الراوي، رحلةً، العودة إلى حيفا قادماً إليها من رام الله يتكلم ويتكلم ويتكلم، تحدث إلى زوجته عن كل شيء، عن الحرب وعن الهزيمة، وعن بوابة مندلبوم التي هدمتها الجرارات وعن العدو الذي وصل إلى النهر والقناة ومشارف دمشق خلال ساعات... حين وصل «سعيد س» إلى مشارف حيفا، قادماً إليها بسيارته، عن طريق القدس، أحسَّ أنَّ شيئاً ما قد ربط لسانه، فالتزم الصمت، وشعر بالأسى يتسلقه من الداخل... وحين

عبر الشارع ودخل إلى الطريق الرئيس انهار الجدار كله، وضاعت الطريق وراء ستار من الدموع... وأحس المقود ثقيلاً بين قبضتيه اللتين أخذتا تنضحان العرق أكثر من ذي قبل، وخطر له أن يقول لزوجته: «إنني أعرفها، حيفا هذه، ولكنها تنكرني»(73).

وبهذا ينبه الحوار الداخلي مع الذات إلى أن تجاوز الحدث لعلامات المكان يؤدي إلى الطريق المسدود بمعنى أن تجاوز الذات للقدس كعلامة مكانية لا يجوز تجاوزها بسبب رمزيتها إلى محور القضية كعاصمة لفلسطين يتوجب التوجه إليها قبل التوجه إلى أي مكان آخر، أدى إلى تلك النقلة الحادة في الحوار إلى درجة بلوغه الصمت وربط اللسان. وتربط الرواية ذلك التحول أو ذلك الانقطاع بالزمن الروائي إذ أن الحوار الذي تجاوز القدس مكاناً كان يدور حول الماضي ومآسيه فحسب. «فقد تحدث الزوجان طوال الطريق عن أشياء كثيرة. عن الحرب والهزيمة، عن حقول فلسطين وعن حيفا وعن نكبة 1948. وهذا الحديث يأتي تارة على لسان الزوجين وتارة أخرى على لسان الراوي الذي يرافقهما ويترصد حركاتهما وسكناتهما ويفهم ما تنطوي عليه نفساهما من انفعالات وآلام وما يعتمل داخلهما من حقد وحسرة. فالراوي هو الذي يحكي عن الماضي الذي جاء فجأة حاداً مثل سكين وانثال بكل ضجيجه الراعب على ذاكرة سعيد س»(74).

فقد كان غسان كنفاني مطّلعاً على واقع فصائل الثورة الفلسطينية في منفاها من الداخل، وكان يدرك أن في قياداتها أصحاب مصالح وترف، يتاجرون بالعذاب الفلسطيني، وأقصى تطلعاتهم تتمثل في منافسة النظام العربي الحاكم على قهر الشعب الفلسطيني والتضييق عليه وإحباط تطلعاته في التحرير والعودة إرضاءً للصهيونية التي راحوا في وقت مبكر يتواصلون معها حتى بلغ ذلك التواصل ذروته في تلفيق سلطة أسلو، وهي علامة أسرائيلية

مسجلة تسربت تحت جنح الاحتلال من تل أبيب إلى الضفة والقطاع، عبر عواصم عربية يحكمها وكلاء للغرب الصهيوفرنجي.

ومن هنا تمثل إدانةُ غسان كنفاني لشخصية «سعيد س» التائبِ من ماضيه السلبي تجاه المقاومة، من خلال ذلك الحوار القصير مع الذات، إدانةً مضاعفةً مثنَى وثلاث ورباع لرجال الأعمال والعلاقات العامة المدرَّبين في العاصمة النرويجية، وربما في أماكن سبقتها، على قهر الشعب الفلسطيني وتصفية حقوقه ووجوده، ومحو ذاكرته محواً تستحيل بعده اليقظةُ التي جعلت من «سعيد س» إنساناً آخر يدرك أنَّ العودة لا تكون إلاَّ بالمقاومة، بكل أشكالهاَ:

وعندما يتخثر الحوار في طريقه المسدود من الحناجر إلى العقل والمشاعر تضيع فرص نجاحه سدى، بعد لحظات توتر وانتظار، حيث يحتدم الحوار/ الصراع حاداً عنيفاً في بيت الأسرة القديم وتكشف المواجهة المباشرة بين "خلدون" سابقاً وبين والديه، عن مكنون النفوس الذي ظلَّ مغيباً في اللاشعور طوال السنوات الماضية، فيصطدم مبدأ الحوار عند الذات بعبثية باطل الاغتصاب اصطداماً فجاً يؤدي بالذات إلى استعادة وعيها التاريخي والواقعي فيتراءى في نهاية النفق الحوار الحقيقي البديل لحوار الكلمات المكبل بذرائع القوة لوضع الأمور في نصابها والعمل على إعادة الحقوق إلى أصحابها حيث يخرج «سعيد س» من حواره العقيم مع الآخر بنتيجة أن ابنه خالد هو البديل والمستقبل والمصير و«أنَّ الإنسان هو قضية، وليس لحماً ودماً يتوارثه جيل وراء جيل مثلما يتبادل البائع والزبون معلبات اللحم المقدد»[75]، وعبَّر عن ذلك، حين وصل إلى الباب، بكلمات بسيطة تطفح بمرارة المأساة وتحمل موقفاً فكرياً وحضارياً يضع الحوار في اتجاهه وحجمه الصحيحين:

« - «وتستطيعان البقاء مؤقتاً في بيتنا، فذلك شيء تحتاج تسويته إلى حرب»...

وقد ظلَّ صامتاً طوال الطريق، ولم يتلفظ بأيما شيء إلاّ حين وصل إلى مشارف رام الله، عندها فقط نظر إلى زوجته وقال:

- «أرجو أن يكون خالد قد ذهب...أثناء غيابنا»!»[76].

فقبل «عائد إلى حيفا»، أكد غسان كنفاني في غير مرة على هذه الحقيقة، ففي سنة 1957 أشار إليها في قصته «إلى أن نعود» مباشرة، فجعل بطل القصة الذي له وجه يشبه حقلاً صغيراً يندفع، بعد حوار مع الذات وقناعة رسَّبتها في شعوره تجربة اللجوء المريرة، لقتال عدوه من أجل استعادة أرضه، وعلى المعنى نفسه أكد غسان في إهدائه إحدى مجموعاته سنة 1969: «إلى مَنْ استشهد في سبيل أرض البرتقال الحزين... وإلى مَنْ لم يستشهد بعد..»[77] فالحوار الذي يجري بين الفلسطيني والصهيوني هو بمثابة التهيؤ لبدء الصراع الدموي الحاسم»[78].

وبهذا يتضح دون لبس أو مواربة أنَّ مبدع رواية عائد إلى حيفا «مشغول البال على الدوام بالتحول وتغيير المواقف نتيجة لتغيير الظروف الموضوعية»[79]، فـ «سعيد س» شخص من الطبقة المتوسطة لم يهتم بالمقاومة إلاّ عندما أدرك أنه لم ينجُ في الماضي من مخالب الاحتلال وأطماعه وأنَّه لن ينجو منهما في المستقبل، وقد استفاق على الحقائق من سبات عميق دام عشرين عاماً ليفاجأ، حتى من منطلق مصلحته الشخصية، بحاجته الملحة لمن يردع ذلك الاحتلال باللغة التي يفهمها. وقد أدَّى الحوار مع الذات في أعمال الكاتب، وبخاصة في روايته «عائد إلى حيفا»، عبر صبوة الخاطئين للتطهر من الذنب المشهود بالدم، دوراً هاماً في إحداث ذلك التحول وتغيير المواقف،

لتوجيه المسيرة نحو أقصر الطرق لتحرير فلسطين وأكثرها جدوى. إنها عبقرية كاتب مناضل عاش قضيته إلى حد الشهادة، فاغتنى عمله الأدبي بغنى هذه التجربة الإنسانية التي بثَّها على لسان شخصياته، وبلسانه هو عندما كان يقوم بدور الراوي لينوب عن تلك الشخصيات في حوارها مع الذات ومع الآخر، أو ليرسم المشهد المناسب لحدث من أحداث عمله الفني. «وهذا يتمشى مع حقيقة أنَّ الكاتب، أيًّا كان نوع العمل الذي يكتبه، يستمد الكثير من تجربته الشخصية، كما يعبر عن كثير من آرائه وأفكاره وموقفه العام من الحياة ومشكلات الإنسان في بناء عمله الفني. ومن ثمَّ كانت الحقيقة النفسية التي تقول إنَّ فهمنا لشخصية الكاتب، إذا كان ذلك متاحاً، يساعدنا كثيراً في فهم عمله الأدبي وتفسيره»[80] تفسيراً يكشف في هذه الدراسة التي نحن الآن بصددها عن أن الحوار مع الذات في رواية عائد إلى حيفا كانعكاس للواقع المعيش يفتقد إلى التبادلية والتواصل افتقاده للجدية والأثرة، وعدم الاستناد لقدر من القوة، حتى في حدها الأدنى ليغدو عقبة في طريق الوصول إلى موقف مقبول يتسم بقدر عال من الإجماع، ويلم شتات الذات بمختلف مكوناتها، وبخاصة صاحبة المصلحة الحقيقية في التغيير، في واحد متماسك قادر على مواجهة الاخر حواراً أو صراعاً. ومن هنا تكتسب دعوة غسان كنفاني شعبه وأمته أهميتها من خلال الحوار مع الذات، حتى في ظل الظروف التي تقيده، إلى التغيير في السلوكيات دون الثوابت تغييراً إنسانياً إيجابياً تكشف عن مكامنه عملية الإبداع الأدبي بجمالياتها والتزامها بالإنسان قضية غير قابلة للجمع أو الطرح.

الهوامش

1) تحمل الأسماء التي وضعها الكاتب لأبطال روايته دلالات معنوية ومضامين تلخص أفعال الشخصية ومعطياتها في إطار الرسالة التي تحملها الرواية، عبر رموزها الحية، حيث. يرمز بدر اللبدة، مثلاً، لفكرة الاستشهاد المتألقة في سماء الوعي الفلسطيني من أجل استعادة الأرض وشرف العرض، ويرمز أخوه فارس لفكره البقاء على العهد للشهداء حتى تحقيق ما استشهدوا من أجله، ويرمز الرجل الذي تشبث ببيت الأخوين بعد النكبة للجذر العربي الحارس في فلسطين المحتلة وقد غاص في الأرض في انتظار معجزة الخلاص وجمع الشمل...

2) انظر في ذلك كتاب حسين أبو النجا: اليهودي في الرواية الفلسطينية، الصفحات 151-175. إصدارات رابطة إبداع الثقافية الوطنية، وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر 2002.

3) غسان كنفاني: عائد إلى حيفا، المجلد الأول، الروايات، الطبعة الثانية، صفحة: 353، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، أبريل 1980.

4) غسان كنفاني: إلى أن نعود، وقصص أخرى، المجلد الثاني، القصص القصيرة، الطبعة الأولى، صفحة: 795، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، أبريل 1973.

5) المصدر السابق.

6) غسان كنفاني: عائد إلى حيفا، صفحة: 373.

7) عبد الجبار داوود البصري: ساعات بين التراث والمعاصرة، صفحة: 288، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد 1978.

8) يوسف سامي اليوسف: غسان كنفاني رعشة المأساة، صفحة: 45، الطبعة الأولى، دار منارات للنشر، عمان 1985.

9) فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، صفحة 78، الطبعة الثانية، منشورات الأسوار عكا 1985.

10) عبدالكريم الأشتر: في أدب النكبة، الرواية، صفحة: 90، دار الفكر، دمشق 1975.

11) عبد الجبار داوود البصري: المصدر نفسه، صفحة: 283.

ويرى عبد الجبار داوود البصري، في الصفحة 282 من كتابه المذكور خلافاً لمن أدلوا بدلوهم في هذا الطرح أنَّ الإنسان يولد وهو نتيجة وليس مشروعاً أو قضية.

12) محمد عبيدالله: القصة القصيرة في فلسطين والأردن، صفحة 275، منشورات وزارة الثقافة، عمان 2001

13) علي محمد عودة: الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية 1952-1982، صفحة: 64، المؤلف ط:1، 1991، ط: 2، 1997.

14) حسن عليان: البطل في الرواية العربية في بلاد الشام منذ الحرب العالمية الأولى حتى عام 1973، صفحة: 173، وزارة الثقافة، عمان 2002.

15) محسن جاسم الموسوي: الموقف الثوري في الرواية العربية، صفحة 233، منشورات وزارة الإعلام، بغداد 1975.

16) عائد إلى حيفا، صفحة: 360.

17) إدريس الناقوري: رواية الذاكرة، عائد إلى حيفا، سلسلة دراسات تحليلية، الصفحات: 20 و21، دار النشر المغربية، الرباط 1983.

18) عائد إلى حيفا، صفحة: 351.

19) عائد إلى حيفا، صفحة: 352.

20) عائد إلى حيفا، صفحة: 352.

21) عائد إلى حيفا، صفحة: 359.

22) عبدالكريم الأشتر: المصدر نفسه، صفحة 97.

وحول هذه القضية يمكن العودة إلى الدراسة الرائعة التي قدَّم بها الشاعر يوسف الخطيب لديوان الوطن المحتل الصادر عن دار فلسطين، دمشق 1968.

23) إلياس خوري: البطل الفلسطيني في قصص غسان كنفاني، غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً، صفحة 127، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت 1974.

24) عائد إلى حيفا، الصفحات: 354-355.

25) عائد إلى حيفا، صفحة: 355.

26) عائد إلى حيفا، صفحة: 357.

27) عائد إلى حيفا، الصفحات: 358-359.

28) عائد إلى حيفا، صفحة: 359.

29) عائد إلى حيفا، الصفحات: 359- 360.

30) عائد إلى حيفا، الصفحات: 346، 349 و350.

31) عائد إلى حيفا، صفحة: 360.

32) عائد إلى حيفا، صفحة: 373.

33) عائد إلى حيفا، صفحة: 367.

34) عائد إلى حيفا، صفحة: 377.

35) عائد إلى حيفا، الصفحات: 364 و366.

36) عائد إلى حيفا، صفحة: 379.

37) عائد إلى حيفا، صفحة: 380.

38) عائد إلى حيفا، صفحة: 382.

39) عائد إلى حيفا، صفحة: 384.

40) إدريس الناقوري: المصدر نفسه، صفحة: 11.

41) عائد إلى حيفا، صفحة: 384.

42) إدريس الناقوري: المصدر نفسه، صفحة: 66.

43) عائد إلى حيفا، صفحة: 369.

44) عائد إلى حيفا، صفحة: 384.

45) عبد الكريم الأشتر: المصدر نفسه، صفحة 93.

وحول هذه القضية يمكن العودة إلى الدراسة الرائعة التي قدّم بها الشاعر يوسف الخطيب لديوان الوطن المحتل الصادر عن دار فلسطين، دمشق 1968

من أعراض هذا التسمم ما تناقلته وكالات الأنباء الغربية حول العملية الاستشهادية في مدينة حيفا الفلسطينية المغتصبة، وليست «الإسرائيلية» كما وصفتها وسائل إعلام نظام كمب ديفيد ومن وقع موقعها!! ظهيرة الأربعاء، الثاني من محرم الحرام، سنة 1424 للهجرة، الموافق 2003/3/5: من «أنَّ العملية الإرهابية جاءَت بعد شهرين من الهدوء التام في المنطقة!!» متجاهلة استشهاد ثمانين فلسطينياً وجرح المئات، في شهري الهدوء التام المذكورين وحدهما، في عمليات قتل واجتياح وتخريب واغتصاب، يرتكبها جيش الكيان الصهيوني الغاصب يومياً براً وجواً وبحراً ضد الشعب الفلسطيني الأعزل، لقتل المدنيين وهدم بيوتهم عليهم أحياءً وتدمير المساجد والمستشفيات والمدارس والمصانع والأسواق والطرقات واقتلاع الأشجار وردم آبار المياه وتلويثها. وفي يوم العملية وحده اجتاحت دبابات العدو وطائراته مخيم جباليا ودمرت المنازل وحرقتها، ولما هرع الناس بالأيدي العارية لإطفائها وإنقاذ الضحايا قصفتهم الدبابات بالصواريخ فاستشهد اثنا عشر منهم وجُرح مئة وخمسون آخرون، منهم أربعون في حالة الخطر، لم يذكرهم أحد لأن إصاباتهم وحتى موتهم يدخل حيِّز ذلك الزمن الضائع؛ زمن الهدوء التام الذي يصاب

العالم فيه بالصم والبكم والعمى، ولا يشفى من تلك العاهات إلاَّ عندما يهلك صهيوني غاصب واحد، أو يرتد عليه شيءٌ مما اقترفت يداه!!!

46) يوسف سامي اليوسف: المصدر نفسه، صفحة: 44.

47) إلياس خوري: تجربة البحث عن أفق، مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة، صفحة: 60، مركز الأبحاث الفلسطيني، بيروت 1974.

48) أحمد بيضي: مع غسان كنفاني بين المنفى والهوية والإبداع، صفحة: 247، دار الرشاد الحديثة للتوزيع والنشر، الدار البيضاء 1986.

49) عبدالكريم الأشتر: المصدر نفسه، الصفحات 88 و98 و99.

50) بول ويست (ترجمة عبدالواحد محمد): الرواية الحديثة، صفحة 73، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1981.

51) جورج لوكاش (ترجمة الحسين سحبان): نظرية الرواية، الصفحات: 68 و69، الطبعة العربية الأولى، منشورات التل، الرباط 1988.

52) كاجان (ترجمة عدنان مدانات): الإبداع الفني، صفحة: 51، سلسلة دليل المناضل، المكتبة الأدبية، دار ابن خلدون، بيروت 1980.

53) ولنا مثال على هذه الشخصية من الواقع المعيش اليوم في المجيَّش المهوَّد عماد فارس قائد الاعتداء الصهيوني على الشجاعية وجباليا ليلة 2003/2/18 وهو من فلسطينيي فلسطين المحتلة سنة 1948، وقد كان أشد تنكيلاً بأهله في اللحم والدم.

ولكن هذه الحالة الفردية لا تندرج على الأغلبية التي لاتزال ثابتة على الحق ومؤثرة العام على الخاص. فعندما اشترك أحمد علي حمدون 42 عاماً من قرية ذعينة لجيدات البدوية بالجليل الأعلى راغباً أو مكرهاً في جريمة اغتيال قوات الاحتلال المناضلَ القسامي إياد أبو الليل في 2003/1/13 في جنين، وقُتل في عملية الاغتيال برصاص الشهيد وهو يدافع عن نفسه، سلمت سلطات الاحتلال جثته لأهله على أن موته كان في حادث سير، لكن تكشف حقيقة الأمر أثار القرية ورفض إمام مسجدها وأهلها، بعد حوار مع الذات، الصلاة عليه وامتنعوا عن تقديم التعازي لذويه باعتباره خائناً.

54) عائد إلى حيفا، صفحة: 398.

55) عائد إلى حيفا، صفحة: 399.

56) عائد إلى حيفا، صفحة: 398.

57) إحسان عباس: الجسور والعلاقات في قصص غسان دراسة في فكره القصصي، غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً، صفحة: 38.

58) عبدالكريم الأشتر: المصدر نفسه، صفحة: 91.

59) عائد إلى حيفا، صفحة: 368.

60) عائد إلى حيفا، صفحة: 411.

61) عائد إلى حيفا، صفحة: 413.

62) عائد إلى حيفا، صفحة: 385.

63) عائد إلى حيفا، الصفحات: 387-388.

64) عائد إلى حيفا، صفحة: 402.

65) عائد إلى حيفا، الصفحات: 402-403.

66) عائد إلى حيفا، صفحة: 415.

67) غسان كنفاني: شيء لا يذهب، (كتبها في دمشق سنة 1958)، موت سرير رقم 12، المجلد الثاني، القصص القصيرة، صفحة: 66.

68) عائد إلى حيفا، الصفحات: 402-403.

69) رضوى عاشور: الطريق إلى الخيمة الأخرى، دراسة في أعمال غسان كنفاني، صفحة: 143، دار الآداب، بيروت 1981.

70) في شرم الشيخ والعقبة المتلاحقتين في 3 و2003/6/4.

71) عائد إلى حيفا، صفحة: 349.

72) عائد إلى حيفا، صفحة: 410.

73) عائد إلى حيفا، الصفحات: 341-343.

74) ادريس الناقوري: المصدر نفسه، صفحة: 27.

75) عائد إلى حيفا، صفحة: 411.

76) عائد إلى حيفا، صفحة: 413 -414.

77) غسان كنفاني، أرض البرتقال الحزين، المجلد الثاني، القصص القصيرة، صفحة: 273.

78) شكري عزيز ماضي: انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، صفحة: 136، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1978.

79) عبدالرحمن ياغي: في النقد التطبيقي، مع روايات فلسطينية، صفحة: 26، الطبعة الأولى، دار الشروق للنشر والتوزيع بالتعاون مع وزارة الثقافة الفلسطينية برام الله، عمان 1999.

80) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، صفحة 221، دار العودة، بيروت 1988.

حركة التأليف المعجمي لمفردات القرآن



أحمد حسن الخميسي

مقدمة:

أقبل المسلمون على القرآن الكريم بشغف منذ صدر الإسلام، يتدبرون آياته، ويتفهمون معانيه التي تحتويها ألفاظه، فحفظوه عن ظهر قلب، وجمعوه في مصحف وكتبوا في تفسيره وإعجازه وبلاغته وآداب حمله الكثير.

وعكف العلماء على تبيان معاني غريب مفرداته، ووضعوا فهارس ومعاجم لألفاظه. ولاتزال مسيرة التأليف والإعداد في هذا المجال مستمرة حتى أيامنا هذه.

لأن كلمات الله تعالى لا تنفد معانيها، ولأن عطاءات القرآن متعددة ومتجددة، وسيظل الإنسان يجد في آياته معيناً لا ينضُب لبحثه وفكره وعقله وحياته، وسنقف في دراستنا هذه عند الكلمة القرآنية التي شغلت العلماء، فصنفوا الكتب في مفردات غريب القرآن ووضعوا لألفاظه الفهارس والمعاجم.

سنتحدث عن أهميتها ومنهج إعدادها والأهداف التي وضعت من أجلها، وعن وجهة أولئك العلماء في أعمالهم، ونقارن بين مفردات الغريب ومعاجم الألفاظ ونتحدث أيضاً عن دور الحاسوب في تقديم فهارس ومعاجم الألفاظ القرآنية وعلاقة الحاسوب بالمكتوب على الورق.

اهتمام المسلمين بالألفاظ القرآنية:

للألفاظ أهمية في حياة الإنسان لأنها تعبر عما في فؤاده، وتترجم المعاني والمشاعر التي بداخله.

وهي إلى جانب ذلك وسيلة لمخاطبة الآخرين، وكلما أتقن الخطيب أو المتحدث ألفاظه واختارها بدقة كلما كان تأثيره بالمتلقين أبلغ.

إن الألفاظ هي أوعية المعاني والخازن لها، والمقدَّمة على المعاني فقد ذكر الإمام مجد الدين بن الأثير عند حديثه عما يلزم لمعرفة علم الحديث فقال: «أحدهما معرفة الألفاظ، والثاني معرفة معانيه، ولا شك أن معرفة ألفاظه مقدمة في الرتبة، لأنها الأصل في الخطاب، وبها يحصُل التفاهم، فإذا عُرِفت ترتَّبت المعاني عليها، فكان الاهتمام ببيانها أولى»(1).

ولأهمية الألفاظ اشترط الأئمة في الفقيه معرفتها والإلمام بها، نُقل عنهم قولهم «إن العلم بلغة العرب واجب على كل متعلق من العلم بالقرآن والسنة والفُتيا بسبب، حتى لا غنى لأحد منهم عنه، وذلك أن القرآن نازل بلغة العرب، ورسول الله صلى الله عليه وسلم عربي، فمن أراد معرفة ما في كتاب الله عز وجل وما في سنة رسوله صلى الله عليه وسلم من كل كلمة عربية أو نظم عجيب، لم يجد من العلم باللغة بداً»(2).

وجعل العلماء تعلم اللغة فرض كفاية قال ابن حزم: وأما النحو ففرض على الكفاية... لأن الله يقول ﴿**وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبيِّن لهم**﴾ إبراهيم الآية (4) ولأهمية الألفاظ أمر الله المؤمنين باختيار ألفاظهم والعدول عن المحرَّف منها إلى ما هو أفضل قال تعالى: ﴿**يا أيها الذين آمنوا لا تقولوا راعنا وقولوا انظرنا وللكافرين**

عذاب مهين﴾ البقرة الآية 104.

إن لفظة (راعنا) من المراعاة وهي الإنظار والإمهال وأصلها من الرعاية وهي النظر في مصالح الإنسان، وقد حرفَّها اليهود فجعلوها كلمة مسبة مشتقة من الرعونة وهي الحمق ولذلك نهى سبحانه وتعالى عنها المؤمنين وأمرهم بإبدالها بلفظة (انظرنا) من النظر والانتظار[3].

وكره رسول الله صلى الله عليه وسلم بعض الألفاظ، فأمر المسلمين باستبدالها، فعن عائشة رضي الله عنها، عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: «لا يقولن أحدكم «خَبُثَتْ نفسي» ولكن ليقل: «لَقِسَتْ نفسي» متفق عليه.

قال العلماء: معنى خبثت: غثت وهو معنى «لقست» ولكن كره لفظ الخبث[4]. للنفس وحثنا رسول الله صلى الله عليه وسلم على الدقة في الألفاظ فقال عليه الصلاة والسلام «لا تقولوا ما شاء وشاء فلان، ولكن قولوا ما شاء الله ثم شاء فلان» رواه أبو داود بإسناد صحيح.

ولما للقرآن من أهمية عند المسلمين، راحوا يعتنوا بألفاظه وآياته ويتدبرونها لأنها تحمل معانيه، قال تعالى **﴿كتاب أنزلناه إليك مبارك ليدبروا آياته وليتذكر أولو الألباب﴾** سورة ص الآية 29.

وكانوا يسألون الرسول الكريم إذا ما أشكل عليهم لفظ أو غَمُضَ عليهم معنى. فقد ذكر القرطبي في تفسيره (الجامع 30/7) نقلاً عن الصحيحين عن ابن مسعود، لما نزل قول الله تعالى **﴿الذين آمنوا ولم يلبسوا إيمانهم بظلم﴾** الأنعام الآية 82. شق ذلك على أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم وقالوا أيّنا لم يظلم نفسه؟ فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ليس هو كما تظنون، إنما هو كما قال لقمان لابنه: **﴿يا بني لا تشرك بالله إن الشرك لظلم عظيم﴾** لقمان/ الآية

13. وبعد أن انتقل الرسول الكريم إلى الرفيق الأعلى، كان المسلمون يتجهون إلى كبار الصحابة والتابعين يستفسرون عن ألفاظ القرآن.

وكان بعضهم يمتنع عن القول برأيه في معاني المفردات القرآنية، فقد سئل أبو بكر الصديق رضي الله عنه عن معنى (أبًّا) في قوله تعالى ﴿وفاكهة وأبًّا﴾ فقال: أي سماء تُظللني؟ وأي أرض تقلني؟ إذا قلت في كتاب الله ما لا أعلم»[5].

وتعمق الصحابة في فهم القرآن، وكان يُنظر إلى عبدالله بن عباس، أنه الرائد في تفسير القرآن والبحث عن معانيه والكشف عن غريبه والاستشهاد عليه بالأشعار، مما جعل الناس تقبل عليه تسأله وتستمتع إليه وهو يرد على أسئلتهم بسعة علم ورحابة صدر، وكأنه يغرف من بحر، مما جعلهم يلقبونه (حَبْر الأمة وتُرْجُمانَ القرآن).

حاول نافع بن الأزرق، أن يسأل ابن عباس، فذهب مع صاحبه نجدة بن عويمر إليه فقال: «إنا نريد أن نسألك عن أشياء من كتاب الله فتفسرها لنا وتأتينا بمصداقها من كلام العرب، فإن الله إنما أنزل القرآن بلسان عربي مبين فقال ابن عباس: سلاني عما بدا لكما...».

وكان من جملة ما سأله فيه نافع أن قال: «أخبرني عن قوله تعالى ﴿... جَدُّ رَبِّنَا..﴾ قال: عظمة ربنا، قال وهل تعرف العرب ذلك؟ قال نعم: أما سمعت قول أمية بن أبي الصلت:

وهكذا راح نافع بن الأزرق يسأل وابن عباس يجيب مفسراً ومستشهداً على ما يقوله بأشعار العرب، حتى بلغت المسائل أكثر من ثمانين مسألة، سُميت فيما بعد بمسائل نافع بن الأزرق.

لك الحمد والنعماء والملك ربنا   فلا شيء أعلى منك جَدّ أو أمجد[6]

غريب القرآن:

الغريب من الكلام إنما هو الغامض والبعيد عن الفهم، أما غريب القران فقد قال عنه أبو حيان الأندلسي المتوفي سنة 745هـ في مقدمة كتابه «تحفة الأريب بما في القرآن من الغريب»: «لغات القرآن العزيز على قسمين: قسم يكاد يشترك في فهم معناه عامة المستعربة وخاصتهم، كمدلول السماء والأرض وفوق وتحت، وقسم يختص بمعرفته من له اطلاع وتبحر في اللغة العربية، وهو الذي صنف أكثر الناس فيه وسموه غريب القرآن».

ويلاحظ على هذه المصنفات، أنها لم تكتف بالألفاظ الغريبة، بل تعدتها إلى بعض الألفاظ المعروفة لدى عامة الناس مثل كلمة «غنم» التي أثبتها الراغب الأصفهاني المتوفي 502هـ في غريبه فقال: الغنم معروف قال تعالى ﴿**ومن البقر والغنم حرمنا عليهم شحومهما**﴾ الأنعام الآية 146[7].

ومثل كلمة شجر التي وردت في غريب القرآن لأبي حيان الأندلسي قال: شجر في الآية ﴿**ومن الشجر ومما يعرشون**﴾ النحل الآية 68، ما قام على ساق ووردت كلمات أخرى معروفة مثل قمر، زوج، صيد... لهذا يمكن تسمية كتب غريب القرآن تفسيرات مفردات القرآن وكلماته لأنها لم تقتصر على الغريب فقط.

تطور التأليف في غريب القرآن:

أول من قال بغريب القرآن هو ابن عباس، وفي ذلك يقول السيوطي في الإتقان (ج 1، ص 114) «وأول ما يُرجع إليه في ذلك ما ثبت عن ابن عباس وأصحابه الآخذين عنه، فإنه ورد عنهم ما يستوعب تفسير القرآن بالأسانيد الثابتة الصحيحة».

وطبع لابن عباس في غريب القرآن عدة طبعات منها طبعة مكتبة القرآن عام 1988 وعدد صفحاتها 125 بتحقيق وتعليق محمد إبراهيم سليم - القاهرة.

كما أن مسائل نافع بن الأزرق المتوفي 65هـ قد أثبتت في الإتقان للسيوطي وهي مطبوعة في شواهد القرآن لأبي تراب الظاهري وإعجاز القرآن لعائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ) ونشرها محمد فؤاد عبدالباقي ضمن «معجم غريب القرآن مستخرجاً من صحيح البخاري» كما ذكرت هذه المسائل في كتب تراثية أخرى. والمؤلَّف الثاني في غريب القرآن هو لأبي سعيد أبان بن تغلب بن رباح البكري المتوفي 141هـ ودوَّن شواهده من الشعر.

وهذا يجعلنا نقول: إن بداية تدوين غريب القرآن كان في النصف الأول من القرن الثاني للهجرة واستمر إلى القرن الثالث عشر الهجري وسنكتفي بذكر نماذج للتطور في تأليف كتب الغريب.

لقد وضع العلماء مؤلفات في غريب القرآن في القرن الثاني والثالث الهجري، ولكن معظم هذه الكتب فُقد، ومن الكتب التي وصلت إلينا (غريب القرآن) لأبي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري المتوفي سنة 276هـ طبعته دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة سنة 1958م بتحقيق الأستاذ أحمد صقر.

وفي القرن الرابع تابع العلماء التأليف في غريب القرآن فأعد أبو بكر محمد بن عزيز بن أحمد السجستاني المتوفي سنة 330هـ كتاب «نزهة القلوب في تفسير علام الغيوب» وطُبع هذا الكتاب عام 1936م وأشرف على طباعته الأستاذ مصطفى عناني.

وفي القرن الخامس وضع الراغب الأصفهاني المتوفي سنة 502هـ

كتابه المسمى «المفردات في غريب القرآن» الذي طبع بالمطبعة الميمنية عام 1324هـ. ثم أعيد طبعه عدة مرات ولايزال يطبع لما له من فائدة، ولأن مؤلفه رحمه الله أتقن ترتيبه على حروف المعجم، وبين يديَّ طبعةٌ بتحقيق وضبط (محمد سعيد كيلاني) ماجستير من كلية آداب جامعة القاهرة طباعة دار المعرفة - بيروت - لبنان.

وألف في الغريب من أهل القرن السادس الهجري أبو الفرج ابن الجوزي/ 510-597هـ وسماه (تذكرة الأريب) ولم يصل إلينا شيء عن هذا الكتاب (هذا ما قاله حسين نصار في كتابه المعجم العربي ص 44). إلا أن هذا الكتاب حققه الدكتور علي حسين الغرب ونشرته مكتب المعارف في الرياض في المملكة العربية السعودية سنة 1986 الطبعة الأولى، ومن الكتب المشهورة في القرن الثامن الهجري «تحفة الأريب، بما جاء في القرآن من الغريب» تأليف الشيخ أثير الدين أبي حيان الأندلسي المتوفي 745هـ نشره محمد بن سعيد بن مصطفى الوردي النعساني بحماة عام 1926 ثم قام بتحقيقه من بعده الدكتور أحمد مطلوب بالاشتراك مع الدكتورة خديجة الحديثي وطبع ببغداد عام 1977م ضمن سلسلة «إحياء التراث الإسلامي رقم (29) ثم طبع في بيروت - لبنان - المكتب الإسلامي عام 1408هـ - 1988م وعدد صفحاته (397) صفحة.

وكتاب عمدة الحفاظ في تفسير أشرف الألفاظ «للسمين الحلبي ت 756هـ تحقيق الدكتور عبدالسلام التونجي، صدر عن مكتب الإعلام والبحث والنشر لجمعية الدعوة الإسلامية - ليبيا - جمع فيه ألفاظ القرآن وفسرها وصدر بأربعة مجلدات.

واستمر التأليف في الغريب، ففي القرن الثالث عشر الهجري وضع مصطفى بن حنفي بن حسن الذهبي المتوفي 1280هـ «تفسير غريب القرآن» وقد ذكره الزركلي في الأعلام.

ووضع الشيخ نديم الجسر مفتي طرابلس - لبنان وصاحب كتاب «قصة الإيمان» كتاباً اسمه «غريب القرآن ومتشابهه».

وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين الميلادي بدأ التأليف المعجمي لألفاظ القرآن دون التركيز على الغريب.

طريقة إعداد كتب الغريب

إن التأليف في غريب القرآن منذ الأول الهجري حتى الثالث عشر الهجري، كان في مراحله الأولى يعتمد في تفسير كلماته على الشعر وخاصة الجاهلي منه، كما رأينا في مسائل نافع بن الأزرق، وقد فعل ذلك ابن قتيبة في «غريب القرآن» إذ إنه استشهد بالأشعار والأحاديث وأقوال العرب. ولقد وجه عمر بن الخطاب رضي الله عنه المسلمين إلى ذلك فقال: «يا أيها الناس عليكم بديوانكم شعر الجاهلية. فإن فيه تفسير كتابكم ومعاني كلامكم»[8].

ولجأ بعضهم إلى كتب التفسير وكتب اللغة في تفسير مفرداتهم، وهذا ما فعله الراغب الأصفهاني في المفردات في غريب القرآن.

إن كتب الغريب كتبت نثراً، إلا أن بعض العلماء نظمها شعراً كما فعل زين الدين أبي الفضل عبدالرحمن بن الحسين بن عبدالرحمن الكردي المعروف بالحافظ العراقي المتوفي سنة 806هـ، وقد نشر هذه الألفية مصطفى بن حنفي بن حسين الذهبي المصري سنة 1280هـ في رسالة تفسير «غريب القرآن العظيم» أما من حيث ترتيب الألفاظ ففي البداية كان يفتقر للدقة والمنهجية المنظمة، ففي (تحفة الأريب بما في القرآن من الغريب) لأبي حيان الأندلسي المتوفي سنة 745هـ اعتمد المؤلف على الحرف الأول فقط من المادة وجمعها اعتباطاً في كل حرف، فجاء المحققون ورتبوا المفردات ترتيباً جديداً. ورتب بعض المؤلفين

مفرداته بحسب ترتيب السور القرآنية، كما في غريب القرآن لابن قتيبة سنة 276هـ، إذ جعل كتابه أقساماً وفقاً للسور، وسار فيه على ترتيب السور في المصحف.

ورتب الراغب الأصفهاني، كتابه ترتيباً ألفبائياً، فقال في مقدمته موضحاً منهجه: «وقد استخرت الله تعالى في إملاء كتاب مستوفياً فيه مفردات ألفاظ القرآن على حروف التهجي، فنقدم ما أوله الألف ثم الباء على ترتيب حروف المعجم...».

ونهج أكثر الذين كتبوا فيما بعد هذا المنهج، واستفاد العلماء بعضهم من بعض، فهذا صاحب «عمدة الحفاظ في تفسير أشرف الألفاظ» الشيخ أحمد بن يوسف بن عبدالدائم الحلبي المعروف بالسمين المتوفي 756هـ اتبع في ترتيبه منهج المعاجم معززاً شرح الألفاظ بالشواهد القرآنية وبالحديث والأمثال والشعر، وقد اعتمد أصل الكلمة مجردة من الزوائد، وقام بتحليل اللفظة مجردة من المزيد، وتعرض لأصولها واشتقاقاتها وتطور معناها، واختلاف هذا المعنى من حيث الاستعمال، بمعنى أن المؤلف كان يتابع اللفظ صرفياً وأصولياً فهو يفوق كتاب المفردات للأصفهاني، وقد أكمل في كتابه «عمدة الحفاظ» النواقص الواردة في القراءات، وسدد المآخذ التي أخذها على الأصفهاني[9]. وأعتقد أن النظام الهجائي المعجمي استقر في القرون الأخيرة.

لقد كان المؤلفون في هذا العلم، يستفيد اللاحق منهم من السابق، ويتلافى تقصيره ويختصر أشياء أسهب فيها، ويسهب في أمور أجملها، ويضيف أشياء جديدة، مما يجعل المؤلَّف الجديدة أكثر دقة وجودة وفائدة من سابقه وهذا يدل على التطور الملحوظ في هذا المجال.

ومما يدل على ذلك ما قاله ابن قتيبة في كتابه «غريب القرآن»: «وغرضنا الذي امتثلناه في كتابنا، أن نختصر، ونكمل، وأن نوضح ونجمل، وألا نستشهد على اللفظ المبتذل، ولا نكثر الدلالة على الحرف المستعمل، وألا نحشو كتابنا بالنحو والحديث والأسانيد، فإنا لو جعلنا ذلك في نقل الحديث لاحتجنا أن نأتي بتفسير السلف - رحمة الله عليهم - بعينه، ولو أتينا بتلك الألفاظ كان كتابنا كسائر الكتب التي ألفها نقلة الحديث...» ومن طرق التأليف التي اتبعها المعاصرون، هو جمع العديد من كتب الغريب وترتيب ألفاظها في كتاب واحد، وهذا ما فعله الشيخ عبدالعزيز عز الدين السيروان الذي قام بإعداد: «المعجم الجامع لغريب مفردات القرآن الكريم» انتقى فيها المؤلف أهم مصادر غريب القرآن وجمعها في هذا الكتاب، وهي: «تفسير غريب القرآن لابن قتيبة، وتحفة الأريب في القرآن من الغريب» لأبي حيان الغرناطي، و«معجم غريب القرآن» لابن عباس، وكتاب العمدة في غريب القرآن لمكي بن أبي طالب، ثم رتب ذلك حسب المعجم بإعادة كل كلمة إلى مادتها اللغوية وطبعته دار العلم للملايين ط 1 ك 1986/2م.

الهدف من مفردات غريب القرآن:

أما الهدف من وضع غريب القرآن، فهو تقديم معاني المفردات القرآنية الغريبة للعلماء والأدباء وطلاب العلم، قال الراغب الأصفهاني في مقدمة مفرداته «إن أول ما يحتاج أن يشتغل به في علوم القرآن، العلوم اللفظية، ومن العلوم اللفظية تحقيق الألفاظ المفردة، بتحصيل معاني مفردات ألفاظ القرآن في كونه من أوائل المعاون لمن يريد أن يدرك معانيه... وليس ذلك نافعاً في علم القرآن فقط، بل هو نافع في كل علم من علوم الشرع، فألفاظ القرآن: هي لب كلام العرب وزبدته وواسطته وكرائمه وعليها اعتماد الفقهاء والحكماء في أحكامهم

وحكمهم، وإليها مفزع الشعراء والبلغاء في نظمهم ونثرهم...» ولقد ذكر شمس الدين محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر الرازي المتوفي سنة 666هـ على التقريب في كتابه« غريب القرآن» «أن طلبة العلم وحملة القران سألوه أن يجمع لهم تفسير غريب القرآن فأجاب...»[10].

وكان نيات هؤلاء العلماء خالصة لوجه الله تعالى، إذ يبدأ كل مؤلف منهم غالباً بحمد الله والصلاة على رسول الله وصحبه وآله، ويذكر أنه يريد بعمله وجه الله تعالى.

وعلى سبيل المثال لا الحصر، نذكر ما قاله الحافظ العراقي في ألفية غريب القرآن:

الحمد لله بأتم الحمد   على أياد عظمت من عد
وبعد فالعبد نوى أن ينظما   غريب ألف القرآن عظما

ثم يقول:

وأرتجي النفع به في عاجل   وآجل والله ذخر الآمل

ويقول في نهاية الألفية:

وكملت عند السويس عائداً   من سفري لفضل ربي حامداً
مصلياً على نبي الرحمة   فهو شفيعي وهو لي وسيلتي[11]

وهكذا رأينا أهمية كتب غريب القران في تفسير ما أشكل من مفردات القرآن، وتقديمها للعلماء والباحثين، كما أننا لاحظنا تطور إعدادها ومنهجها، واهتمام المسلمين بها وتحقيقها وطبعها حتى بلغت طبعات بعضها العشرات، وتجلت لنا وجهة العلماء من تآليفهم، فكانوا يرجون وجه الله، لا يريدون سمعة ولا شهرة، ديدنهم الإخلاص في عملهم حتى يلاقوا ربهم وقد رضي عنهم...

بعد أن رأينا ما بذله العلماء في الماضي في تصنيف مؤلفات مفردات غريب القرآن، فإننا سنقف فيما يلي عند جهود العلماء المعاصرين الذين تابعوا الاهتمام بالألفاظ القرآنية، بعد أن طوَّروا المنهج، وجدَّدوا في الطريقة والعرض، فوضعوا فهارس لألفاظ القرآن، ترشد الطالب إلى مكان الكلمات في آيات القرآن وسوره، ثم وضعوا معاجم تشرح معاني هذه الألفاظ بعد أن تذكر الآيات التي وردت فيها، وأعد بعض العلماء معاجم تخصصية، يتضمن كل معجم مفردات ذات موضوع واحد.

لقد تطورت معاجم ألفاظ القرآن في القرن العشرين ومرت بثلاث مراحل:

1 - فهارس ألفاظ القرآن. 2 - معاجم ألفاظ القرآن. 3 - معاجم تخصصية لألفاظ القرآن.

المرحلة الأولى: فهارس ألفاظ القرآن الكريم:

ثمة فارق بين الفهرس والمعجم، فالفهرس يرتب الألفاظ، ويدلك على مكان ورودها، أما المعجم يرتبها ويشرحها.

ولقد دعت الحاجة إلى وضع فهارس لألفاظ القرآن، تسهل للباحثين الوصول إلى كلمات القرآن بيسر، فاتجهت عناية المسلمين والمستشرقين في الثلث الأول من القرن العشرين إلى وضع فهارس لألفاظ القرآن وآياته ومن الفهارس الرائدة في هذا المجال:

1 - نجوم الفرقان في أطراف القرآن: للمستشرق الألماني (فلوجل).

2 - فتح الرحمن: تأليف علي زادة فيض الله الحسني.

3 - مفتاح كنوز الرحمن: لكاظم بك.

4 - كتاب ترتيب زيبا: لحافظ محمود الورداري.

5 - المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: للأستاذ محمد فؤاد عبدالباقي.

وكان أهم هذه الفارس فهرس الأستاذ محمد فؤاد عبدالباقي الذي استفاد من تجربة المستشرق (فلوجل)، فاطلع على كتابه (نجوم القرآن في أطراف القرآن) فأعجب به، لكنه وجد فيه بعض الهنات والنواقص، فشمر عن ساعد الجد، وسهر الليالي، فترجم هذا السفر، وأكمل نواقصه، وأخرجه إخراجاً جديداً، وأضاف إليه، وأسماه «المعجم المفهرس لألفاظ القرآن» ورتب مواد هذا المعجم ترتيباً هجائياً، بعد تجريد اللفظة من أحرف الزيادة، وجاءت على حسب أوائلها فثوانيها فثوالثها، وبدأ معجمه المفهرس بمادة (أ ب ب) وأنهاه بمادة (ي و م).

إن الطريقة التي اتبعت في مشتقات الكلمة (المادة) هي الابتداء بالفعل المجرد المبني للمعلوم: ماضيه فمضارعه فأمره، ثم المبني للمجهول من الماضي والمضارع، ثم المزيد بالتضعيف فالمزيد بحرف... إلخ. ثم باقي المشتقات من المصدر واسم الفاعل والمفعول به وباقي الأسماء...

لقد كان منهجه في كل لفظة أن يذكر: عدد مرات اللفظة في القران، والآيات التي وردت فيها اللفظة، ويثبت أمام كل آية رقمها في السورة ويرمز بـ (ك) للآية المكية وبـ (م) للآية المدنية ثم يذكر اسم السورة ورقمها في المصحف.

انتهى المؤلف من إعداد فهرسه هذا في عام 1945م وطَبَعَهُ وأصدره وكانت أرقام آياته تطابق ما ورد في المصحف التي تولت الحكومة المصرية - آنذاك - طبْعَهُ، ثم صدر المعجم بطبقات متعددة في بلاد عربية وإسلامية، وتولت دار الفكر بدمشق عام 1407هـ نشره وطبعته على هامش القرآن الكريم ليسهل الرجوع إلى السور والآيات،

ومن طبعاته الجيدة المميزة الطبعة التركية الصادرة عن المكتبة الإسلامية في استنبول في تركية عام 1982م وأقبل الناس والباحثون والعلماء عليه واستفادوا منه ولايزالون يستفيدون.

إن الناظر في المعجم يجده يحوي ألفاظ القرآن ماعدا الضمائر والأدوات، مما دفع الدكتور (إسماعيل أحمد عمايرة) إلى إعداد (معجم الأدوات والضمائر في القرآن) فهرس فيه الأدوات والضمائر في القرآن، بحيث ييسر لمن أراد أن يَدْرُس الشرط أو النفي أو الصلة أو الاستفهام أو الاستناد أو الحصر أو ما سوى ذلك من أبواب الدرس الأسلوبي أو النحوي والبلاغي في القرآن الكريم.

يُقَسَّمُ هذا المعجم الذي وضعه الدكتور عمايرة إلى قسمين كبيرين، يستقل أحدهما عن الآخر، القسم الأول: الأدوات. والقسم الثاني: الضمائر صدر المعجم في طبعته الأولى عن مؤسسة الرسالة بيروت - لبنان 1986 في 816 صفحة.

وثمة محاولات أخرى جاءت بعد الأستاذ محمد فؤاد عبدالباقي، فقد أعد الدكتور (محمد حسن الحمصي) فهرساً لألفاظ القرآن طبعه مع القرآن الكريم الذي ذيله بأسباب النزول للسيوطي مع بعض الأحاديث المفسرة للآيات وأضاف لفهرس الألفاظ فهرساً لمواضيع القرآن، فجمع عدة كتب في سفر واحد.

أما فهرس الألفاظ الذي يعنينا في بحثنا هذا، فقد وضعه بصورة مختلفة ومكثفة تساعد في الكشف عن مكان اللفظة المطلوبة في السورة والآية.

لقد رتب الدكتور الحمصي الألفاظ ترتيباً هجائياً بعد تجريدها من أحرف الزيادة وذكر أمام اللفظة رقم السورة ورقم الآية بدلاً من كتابة الآية واسم السورة، ولكي يميِّز الطالب بين السورة والآية، جعل

رقم السورة بلون ورقم الآية بلون مغاير، وامتنع المؤلف عن تبويب جميع الحروف وغالب الظروف وأسماء الإشارة وأدوات الشرط والأسماء الموصولة، ولم يذكر بعض الألفاظ التي وردت في فهرس الموضوعات مثل أسماء الأنبياء والأعلام، ولم يذكر الفهرس عدد المرات التي وردت فيها كل لفظة في القرآن الكريم، طبع هذا الفهرس تحت عنوان (تفسير وبيان) في دمشق عام 1405هـ - 1984م.

إن هذه الفهارس وفّرت الجهد والزمن للعلماء والباحثين، وقدمت خدمة جليلة لهم، ومهدت الطريق لوضع معجم أكثر سعة وشمولية وفائدة.

المرحلة الثانية: معاجم ألفاظ القرآن:

إن فهارس ألفاظ القرآن توصل الباحث إلى موقع اللفظة في القرآن، وبعد ذلك عليه أن يبحث عن معناها في كتب اللغة وتفاسير القرآن، لذا دعت الحاجة لوضع معاجم تدل على الألفاظ وتشرحها لتخفف على الباحث مشقة البحث وتسهل عليه جمع المادة اللازمة لدراسته وتأليفه، وكان العمل في هذا الاتجاه جماعياً، إذ اقترح الدكتور (محمد حسين هيكل) عضو مجمع اللغة العربية في القاهرة، وضع معجم خاص بألفاظ القرآن، وكان ذلك في دورة المجمع السابعة في الجلسة الثانية لمؤتمر المجمع في 6 محرم 1360هـ الموافق 2 فبراير سنة 1941م. وبعد بضع دورات وجلسات وفي عام 1949م تشكلت لجنة من المجمع وبدؤوا العمل في المعجم ضمن مراحل متعددة:

1 - إذا كانت الكلمة القرآنية ترد في القرآن بمعنى واحد.

أ - تشرح شرحاً لغوياً.

ب - يبيّن أن الكلمة وردت في القرآن في كذا موضعاً، وأنها جاءت في كل هذه المواضع بالمعنى الذي ذكرنا آنفاً.

2 - إذا كان لها معان لغوية مختلفة:

أ - ينص على المعاني اللغوية كلها.

ب - يؤخذ أولاً أكثر المعاني دوراناً في القرآن، وينص على أن الكلمة وردت بهذا المعنى في كذا وكذا موضعاً، ويذكر مثالاً من الآيات مع اسم السورة ورقم الآية، ثم يكتفي بعد ذلك بما جاء في هذا المعنى بذكر السورة ورقم الآية.

ج - تذكر المعاني الأخرى معنى بعد آخر، ويذكر بعد ذلك معنى عدد الآيات التي جاءت فيها الكلمة بهذا المعنى، ويكتفي مثال ثم تذكر السور وأرقام الآيات الأخرى.

3 - إذا كان للكلمة أكثر من معنى يبدأ بالمعاني التي وردت في قليل من الآيات ثم يذكر المعنى الذي ورد به كثير من الآيات.

4 - إذا كان للكلمة معنى لغوي واحد ولكنها استعملت في القرآن الكريم بألوان مختلفة بسبب المجاز ونحوه، نص على المعنى اللغوي البحت[12].

لقد رتبت ألفاظ القران في هذا المعجم حسب ترتيب حروف الهجاء، مسترشدة بالمعجم المفهرس لألفاظ القرآن لمحمد فؤاد عبدالباقي رحمه الله.

وإن الآيات التي أحال إليها المعجم هي أرقام المصحف المتداول، ووُضِعَ رقم يبيّن عدد مرات كل لفظ من الألفاظ في القران مثال ذلك، لفظة الأب تحتها رقم (1) واحد.

وبعد هذا المعجم الذي وضعه مجمع اللغة بالقاهرة، أعدت معجم

أخرى تشرح الألفاظ القرآنية وتشير إلى مكانها، وكان لكل معجم خصائص تميزه عن غيره.

لقد رتبت هذه المعجم ترتيباً هجائياً، ولكن قسم منها جرد الكلمات، وأعادها إلى أصلها الثلاثي، نذكر منها على سبيل المثال: معجم الألفاظ والأعلام في القرآن الكريم للأستاذ (محمد إسماعيل إبراهيم) وهو موجز لما سبقه من ألفاظ القرآن، وألحق به ما جاء في القرآن من أعلام تاريخية وجغرافية. ومعجم آخر وضعه الفريق يحيى عبدالله العلمي وعنوانه (مفردات القرآن) يقول المعلمي في مقدمته «أخذت مادة المفردات من القرآن وشرحت معانيها في اللغة بدءاً ببيان أصل المعنى ثم ما طرأ عليها من تطورات، ثم أبرزت المعنى الذي وردت الكلمة به في القرآن الكريم، وتوجت بعد ذلك بالآيات الكريمات التي وردت فيها هذه الكلمة، وقد رتبتها ترتيباً هجائياً على طريقة المعاجم العربية، وذلك بإرجاع الكلمة إلى أصلها المجرد، واخترت أن يكون البدء بالحرف الأول في الكلمة المجردة، ثم الذي يليه ثم الذي يليه وهكذا، ورجعت في ذكر المعاني اللغوية للكلمات إلى أمهات كتب العربية».

أما القسم الآخر من هذه المعاجم التي تشرح الألفاظ، فقد أخذت الكلمة كما وردت في القرآن دون أن تجردها من أحرف الزيادة، وأشارت إلى مكانها وشرحتها لغوياً وبينت معانيها في الآيات.

وهذا ما فعله المرحوم الأستاذ (حامد عبدالقادر) عضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة في (معجم ألفاظ القرآن الكريم) الذي طبع عام 1389هـ - 1969م حيث رتب فيه الكلمات حسب ترتيب الأحرف الأبجدية دون تجريدها، ثم شرح معناها اللغوي وبعدها أتى بمعانيها في الآيات مع ذكر الآية. ووضع بهذا الترتيب أيضاً (معجم القرآن) وهو قاموس مفردات القرآن وغريبه فيه تفسيرٌ ولغة وأدب وعلم واجتماع

وفلسفة، أعده المحامي عبدالرؤوف المصري (أبو رزق) خريج الأزهر والجامعة المصرية وجامعتي برلين وفيينا، طبعت الطبعة الثانية منه عام 1367هـ/ 1948م في مطبعة حجازي القاهرة في مجلد واحد، وعن ترتيبه وإعداده، قال المؤلف في المقدمة - أخذت الكلمة من القرآن بحالها من غير نظر إلى ذكر أصلها المشتقة منها.

- ذكرت الكلمة دو أن أعير الحروف الداخلة عليها التفاتاً مثل (الأيامى) أوردتها (أيامى).
- رتبت الكلمات ترتيباً ألف بائياً.
- وضعت بجانب كل لفظة السورة ورقم الآية فيها.
- في هامش الصفحات عرِّفت بالأعلام والأديان وغيرها.

بالإضافة إلى كل ذلك نجد المؤلف يورد أحياناً أبياتاً من الشعر أو أقوال بعض العلماء حول المعنى، وقد يورد آراء المفسرين وهكذا...

وعلى هذا الترتيب والمنهج وضعت بضعة معاجم ولايزال العلماء يمخرون عباب هذا المجال ويتفننون فيه، وهذا ما سنراه في المرحلة الثالثة.

المرحلة الثالثة: معاجم تخصصية لألفاظ القرآن

إن المعاجم السابقة معاجم عامة تشمل معظم ألفاظ القرآن - إن لم نقل جميعها - فإذا ما أراد باحث أن يكتب عن النبات في القرآن، فما عليه إلاّ أن يتتبَّع أسماء النبات وصفاته في القرآن، ويكتب عنه بحثه مستعيناً بفهارس ومعاجم القرآن، مما حدا ببعض العلماء والباحثين إلى أن يصنفوا معاجم تخصصية تجمع ألفاظ القرآن في موضوع واحد، وكان من الرواد في هذا المجال الأستاذ الباحث (مختار

فوزي النعال) الذي أصدر له نادي جدة الأدبي في المملكة العربية السعودية عام 1993 (معجم ألفاظ النبات في القرآن الكريم) وهو يحوي 72 لفظة من ألفاظ النبات في القرآن.

وبعد فترة من صدور هذا المعجم، عكف على إصدار عدة معاجم تخصصية أخرى وهي:

1 - معجم ألفاظ الإنسان في القرآن: وفيه ألفاظ خلق الإنسان وتطوره وتكوينه وأعضائه ومراحل حياته، وكل ما يتعلق به من قرابة، وبلغ عدد مفرداته 150 مفردة.

2 - معجم ألفاظ الحيوان في القرآن: مثل الأنعام والسباع والدواب والطير والزواحف والحشرات وما لهذه الحيوانات من توابع كالخرطوم والظفر والدم... إلخ. بلغ عدد مفرداته 273 مفردة.

3 - معجم ألفاظ الزمان في القرآن، وهو يشمل ألفاظ الأبد والأمل والأجل والدهر والأحقاب والأعوام والسنين والشهور والأيام وما فيها من أمس وغد وعشاء وصباح وشروق وغروب وموعد وميقات وآناء وأطراف النهار وفيه 60 مفردة.

4 - ومعجم ألفاظ الكون الواردة في القرآن: ويشمل كل ما في السموات والأرض ملكاً وملكوتاً من شموس وأقمار وكواكب وجبال وبحار وإنس وجن، ويحوي 172 مفردة.

5 - معجم ألفاظ المصنوعات في القرآن: ويتضمن كل ما صنع الإنسان من بناء وآلات ومتاع وأثاث ولباس وأدوات ونقود وكيل وأوزان وطعام وشراب وفيه 174 مفردة.

6 - معجم ألفاظ المكان في القرآن الكريم: وفيه ما ذكر في القرآن من الأمكنة والمدن والقرى مثل الأحقاف والأعراف والأخدود والرَّس ومكة.. إلخ. ويحوي 82 مفردة.

7 - معجم ألفاظ القبائل والأمم والشعوب الواردة في القرآن الكريم ويتضمن الآل والأهل والأصحاب والأقوام وما يتبعها من ألفاظ وفيه 83 مفردة.

8 - معجم ألفاظ الأخلاق في القرآن ويشتمل على 119 مفردة منها الحكمة والحلم والرحمة والغرور والزور... إلخ.

9 - معجم الألفاظ التجارية والمالية في القرآن وتشتمل على 89 مفردة دلت على الأمور المالية ومواردها ومصارفها والنقود والبيع والشراء والمقادير والأوزان والمكاييل وسواها.

إن الأستاذ الباحث مختار فوزي النعال اتبع في معاجمه منهجاً متقارباً، فرتب الألفاظ وفق الترتيب (الألف بائي) وقدم كل مفردة وفق الخطوات التالية:

1 - ذكر عدد مرات اللفظة في القرآن، وأماكن ورودها في السور والآيات.

2 - اختار آية تتضمن اللفظة ووضعها تحت عنوان آية مختارة.

3 - شرح كلمات الآية المختارة - وخاصة المفردة المدروسة لغة ومصطلحاً وبيّن وجوه القراءات في الآية.

4 - ذكر لمحة عن المفردة المذكورة من حيث أسمائها وصفاتها وأنواعها.

5 - ذكر ما قاله المفسرون في اللفظة ومعانيها المشهورة في الآية المختارة.

6 - ذكر الحكم الفقهي المتعلق بالمفردة، إن كان هناك حكم فقهي يتعلق بها.

7 - اختار حديثاً شريفاً وردت فيه اللفظة.

8 - وقد يذكر مثلاً من الأمثال العربية وردت فيه اللفظة.

إن هذه المعاجم جمعت محاسن فهارس الألفاظ القرآنية ومحاسن المعاجم التي تشرح الألفاظ وأشارت إلى معلومات تخصصية التي تصنف المفردة في مجالها، بالإضافة إلى ذلك ذكرت بعض الأحكام الفقهية، فجاءت معاجم لغوية فقهية علمية فيها شيء من الأدب.

وتوج عمله هذا بأن جمع المعاجم السابقة في موسوعة الألفاظ القرآنية واقتصر فيها على فهرسة الألفاظ وشرحها شرحاً لغوياً، مضيفاً إليها أكثر من أربعمائة كلمة.

وفي الوقت الذي كان يعمل الأستاذ مختار معاجمه، كانت مؤسسة الكويت للتقدم العلمي تصدر تباعاً معاجم تخصصية تحت عنوان قاموس القرآن الكريم أصدرت من هذه المعاجم (معجم النبات في *القرآن*) طبع لأول مرة عام 1992 يرأس هذا المشروع الأستاذ الدكتور (عبدالله يوسف الغنيم) ومعه مستشاران وفريق عمل يتألف من خمسة علماء، رتب المعجم هجائياً وفيه 98 مادة ويتألف من 138 صفحة بورق صقيل.

ولو قارنا بين منهج الأستاذ مختار فوزي النعال وبين ما أصدرته المؤسسة من معاجم لرأينا أن معاجم الأستاذ مختار أكثر شمولية وتفصيلا.

وهكذا لاحظنا أن عمل المعاجم قام على جهد فردي وعلى جهد جماعي صادر عن مؤسسات علمية أو مجامع اللغة العربية، وقد يلتقي الجهدان، فيتعاون الأفراد مع المعاهد ودور النشر لإصدار معجم تخصصي، كما فعل الأستاذ (محيي الدين عطية) الذي أعد (الكشاف الاقتصادي) لآيات القرآن الكريم، بالتعاون مع الدار العالمية

للكتاب الإسلامي في المملكة العربية السعودية والمعهد العالمي للفكر الإسلامي في الولايات المتحدة الأمريكية صدرت طبعته الثانية عام 1413هـ - 1992م.

بلغ عدد مفردات الكشاف 550 مفردة وعدد صفحاته 598 صفحة رتبت ألفاظه ترتيب الحروف الهجائية، وذكرت الآيات وما جاء في تفسيرها مع ذكر المراجع ومصادر النقول، وفي نهايته فهرس تحليلي لكشاف يذكر فيه اللفظة والسورة والآيات التي وردت فيها.

إن هذا الكشاف عمل يعين الباحث في علوم الاقتصاد الإسلامي.

وصدرت إلى جانب هذه المعاجم معاجم أخرى تخصصية فعن الأعلام صدر (معجم أعلام القرآن) للدكتور محمد التونجي الأستاذ في جامعة حلب و(معجم الأعلام في القرآن) للفريق يحيى المعلمي - وطبع في الرياض في دار المعلمي - عام 1414هـ - 1994م.

وفطن الأستاذ (محمد السيد الداودي) الموجه السابق للغة العربية - القاهرة - إلى الأرقام في القرآن الكريم فأعد (معجم الأرقام في القرآن) وطبعه في دار الكتاب المصري لأول مرة عام 1406هـ - 1986م. وهو بحث يستوعب كل ما ورد في القرآن من أرقام مع إحاطة كل رقم بما يتطلبه من لغة وفقه وتاريخ وأسباب نزول وأهدافه بلغ عدد صفحاته 134 صفحة رتب حسب الأعداد الواردة في القرآن تصاعدياً: أي بدءاً بالأصغر فالأكبر. ولم ينس العلماء اللغة في القرآن فأصدروا بالإضافة إلى ما ذكرنا من قبل معجم مفردات الإبدال والإعلال في القرآن للدكتور (أحمد محمد الخراط) الأستاذ المشارك في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية - المعهد العالي للدعوة الإسلامية - المدينة المنورة - دار القلم - دمشق الطبعة الأولى 1409هـ - 1989م.

قسم المعجم إلى قسمين: قسم الأسماء وقسم الأفعال. وهو يرصد المفردات التي وقع فيها إبدال أو إعلال على نحو يفصل في مراحل التوجيه الصرفي للكلمة ويسعى المعجم كذلك إلى تحرير تعليل الظاهرة الصرفية على نحو يُفصِّل في مراحل التوجيه الصرفي للكلمة ويسعى المعجم كذلك إلى تحرير تعليل الظاهرة الصرفية على نحو ميسر مرتب... أضيف إليه فهارس للأسماء والأفعال ليسهل الرجوع إليها. إنه مؤلف من 536 صفحة وفي الجانب اللغوي كتب أيضاً الأستاذ (محمد حسن الشريف) مجاز في الدراسات الإسلامية (معجم حروف المعاني في القرآن الكريم) وصدر عن مؤسسة الرسالة في بيروت عام 1417هـ - 1996م بثلاثة مجلدات.

وينوي المؤلف إصدار عدة معاجم أخرى في هذا المنحى مثل:

- معجم التحولات الصوتية في حروف القرآن الكريم.
- معجم الصيغ الصرفية في حروف القرآن.
- معجم الضمائر في القرآن الكريم (13).

ولقد سُبق هؤلاء العلماء الذين أعدوا المعاجم اللغوية من قبل فقد صنف الإمام السيوطي (معجم الأدوات النحوية) الذي طبع في دار ابن هانئ للدراسات في دمشق - سوريا - لأول مرة عام 1988 بتحقيق عبدالعزيز السيروان وآخرون وفيه 215 صفحة.

لقد سعى العلماء إلى وضع معاجم تشمل معظم الموضوعات التخصصية في القرآن حتى الناحية العسكرية، فقد استخرج اللواء محمد شيت خطاب عضو مجمع اللغة العربية في العراق مفرداتها وجمعها في معجم أسماه (المصطلحات العسكرية في القرآن الكريم) وأصدره في الستينات من القرن العشرين، فصل فيه كل مصطلح عسكري ورد في الذكر الحكيم في ثلاث مواد: جعل عنوان المصطلح

العسكري بصيغة الفعل الماضي وأورد في المادة الأولى بعض الآيات أمثلة لاستعماله، وذكر في المادة الثانية مشتقاته ومعانيها اللغوية كما وردت في المعجمات اللغوية، وسجل في المادة الثالثة استعمالات المصطلح العسكري الوارد في القرآن الكريم ومشتقاته في المصطلحات العسكرية الحديثة في الجيوش العربية لعله ينير لهم الطريق في تذليل مهمتهم الشاقة المجدية.

إن تنوع المعاجم التخصصية يؤكد على أن هذا القرآن الكريم فيه علوم جمة ويدل على أنه كتاب لا تنتهي عجائبه، فهو كتاب الله الذي أحكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم عليم.

وعندما دخل الحاسوب إلى حياة الناس، أحدث ثورة في المعلومات، فأقبل أهل الاختصاصات العلمية يستفيدون منه أيّما استفادة، وسارع العلماء المسلمون إلى الحاسوب يسخرونه لخدمة القرآن الكريم، فسجلوا فيه القرآن الكريم، وأصبح الحاسوب بهذه الحالة (فهرساً لألفاظ القرآن) ممتازاً، فإذا سألوه عن لفظة قرآنية دل على مكانها في السورة والآية بدقة وبسرعة، وقدم عدد مرات ورودها في القرآن، ثم غذوه ببعض معاجم الألفاظ القرآنية وبتفاسير القرآن، فإذا ما طلبوا منه معنى كلمة أو تفسيرها وجدوا الجواب الصحيح جاهزاً بدقة وبسرعة مشيراً إلى المصدر. ونستطيع أن نقول: إن الحاسوب بات بديلاً عن فهارس ومعاجم القرآن ولكنه يبقى عالة عليها، فلا يمكن للحاسوب أن يفسر لذاته، ولا يمكن أن يجمع المصطلحات العسكرية أو الألفاظ الإنسانية أو النحوية من القرآن دون أن نغذيه بالمعلومات اللازمة.

إن عمل الحاسوب في هذا المجال يعتمد على السهولة والدقة والسرعة بعد أن نغذيه بما نريد، وله فائدة أخرى هي أنه يوفر المكان الذي يحتاج إليه عشرات المجلدات في المكتبة، فالحاسوب يخزنها

بقرص واحد. وقبل أن ننهي كلامنا عن المعاجم نود أن نشير إلى أن هذه المعاجم القرآنية لاقت عناية بالغة من كل الجهات فبالإضافة إلى ما ذكرناه في الدراسة من اهتمام مجامع اللغة والمؤسسات العلمية ودور النشر بها فإن بعض الباحثين أعدوا معاجم تعرف هذه المعاجم القرآنية. من هذه المعاجم ما كان خاصاً بمصنفات القرآن ومعاجمه. مثل (معجم مصنفات القرآن الكريم) جمع وترتيب الدكتور على شواخ إسحاق الشعيبي إصدار مركز المخطوطات والتراث والوثائق في الكويت. وهو يشتمل على كل ما عثر عليه في المصنفات التي كتبت عن القرآن الكريم المطبوع منها والمخطوط في جميع بلاد العالم وفي كل اللغات.

وهناك معاجم عامة ورد فيها معاجم قرآنية. فمعجم المعاجم الذي أعدَّه أحمد الشرقاوي وطبع في دار الغرب الإسلامي بالتعاون مع الجمعية المغربية للتأليف والنشر والترجمة وهو تعريف بنحو ألف ونصف ألف من المعاجم العربية، ذكر فيها معجم معاجم مفردات غريب القرآن. و(موسوعة المصادر والمراجع) للدكتور عبدالرحمن عطبة ذكر فيه بعض المراجع للألفاظ القرآنية. و(معجم المعجمات العربية) لمصنفه وجدي رزق غالي رصد فيه المعاجم العربية المطبوعة العامة والمتخصصة مع شرح مختصر عن كل منها وعدد الطبعات وفيه أيضاً بضعة معاجم لألفاظ القرآن صدر عن مكتبة لبنان عام 1993. وصدر عن مكتبة لبنان أيضاً معجم (المراجع المعجمية العربية) وفيه بعض معاجم ألفاظ القرآن أعده مسفر سعيد الثبيتي.

نلاحظ من كل ما سبق أن علماءنا منذ فجر الإسلام وحتى اليوم، اعتنوا بالقرآن ومفرداته وألفاظه، فكتبوا في غريبه وفهرسوا ألفاظه وحددوا مكانها وعد دمرات ورودها، ثم شرحوها في معاجم وبيَّنوا معانيها، وألحقوا ذلك بمعاجم تخصصية كان لها أهداف واضحة ومحددة، وتوخى جميع الباحثين أن تكون أعمالهم خالصة لوجه الله

تعالى، يقول المرحوم محمد فؤاد عبدالباقي صاحب المعجم المفهرس: إني أسأل الله تعالى أن يجعل عملي وجهدي خالصاً لوجهه الكريم أنجو به من نار الجحيم، ويقول محيي الدين عطية في نهاية كشافه الاقتصادي: وأسأله تعالى أن يجعله لوجهه الكريم، ويقول الأستاذ مختار فوزي النعال في (معجم ألفاظ القرآن الكريم) أسأل المولى عز وجل قبول عملي هذا خالصاً لوجهه الكريم فهو حسبي ونعم الوكيل، والحمد لله رب العالمين.

الهوامش

1) مجد الدين بن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر - تحقيق طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي - المكتبة العلمية - بيروت - ج 1 ص 3.

2) أحمد بن فارس: الصاحبي في فقه الله ص 64 - حققه وقدم له مصطفى الشويمي - مؤسسة بدران - بيروت - 1383 هـ - 1964م.

3) محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير - دار القلم - حلب.

4) الإمام النووي - رياض الصالحين - راجعه - شعيب الأرناؤوط ص 658.

5) السيوطي: الدر المنثور ج 1 ص 317.

6) أورد السيوطي حكاية المقابلة والأسئلة والأجوبة في الإتقان ج 1 ص 120 وما بعدها.

7) الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن - تحقيق محمد سعيد كيلاني - دار المعرفة - بيروت.

8) السيوطي - الإتقان ج 1 ص 113.

9) انظر مقدمة «عمدة الحفاظ» تحقيق عبدالسلام أحمد التونجي ج 1.

10) أحمد الشرقاوي - معجم المعاجم - دار المغرب الإسلامي ط 1، 1407هـ - 1987م - ص 15.

11) المرجع السابق ص 15.

12) انظر مقدمة معجم ألفاظ القرآن الذي أعده مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

13) انظر مقدمة معجم حروف المعاني في القرآن، للأستاذ محمد حسن الشريف.

المراجع

1) د. نصار، حسين. المعجم العربي، نشأته وتطوره، مطابع دار الكتاب العربي مصر 1375هـ.

2) الشرقاوي، أحمد. معجم المعاجم. دار المغرب الإسلامي - الجمعية المغربية للتأليف.

3) د. الشعيبي، علي شواخ إسحاق. معجم مصنفات القرآن. مركز المخطوطات والتراث والوثائق - الكويت.

4) د. عطية، عبدالرحمن، موسوعة المصادر والمراجع. دار الأوزاعي للطباعة والنشر.

5) غالي، وجدي رزق. معجم المعجمات العربية. مكتبة لبنان عام 1993م.

6) الثبيتي، سفر سعيد. المراجع المعجمية العربية، مكتبة لبنان عام 1989م.

7) عبدالباقي، محمد فؤاد. المعجم المفهرس لألفاظ القرآن - دار الفكر دمشق 1407هـ.

٩8 مجمع اللغة العربية القاهرة. معجم ألفاظ القرآن الكريم.



فن الرثاء في الشعر العربي القديم



حسن فتح الباب

مدخل:

يشغل الرثاء في ديوان شعرنا العربي القديم مساحة أكبر من تلك التي يشغلها أي من الأغراض الأخرى التي اصطلح على تسميتها بالغزل والفخر والهجاء والبكاء على الأطلال ووصف الطبيعة الحية أو الصامتة والحكمة والسياسة. أما المديح فهو الغرض الوحيد الذي يستقل بموقع الصدارة من حيث الحجم بالنسبة لهذه الموضوعات، مما يرجع إلى الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية وطبيعة المرحلة الحضارية التي عاش في ظلها شاعرنا القديم، والتي لم يكن مفر من أن تفرض نفسها عليه ولو كان سابقاً لعصره في أفكاره وقيمه أو متمرداً على واقعه، كما هو الشأن بالنسبة لأبي العلاء المعري.

فقد كان الشعر حرفة أو طاقة موهوبة مدربة يوظفها كثير من أصحابها في مدح السلاطين وولاتهم وأمرائهم ووزرائهم وآل بيتهم، وفي تمجيد نظم حكمهم كسباً للعيش واحتيالاً لحيله. وقد أتى على الشاعر حين من الدهر كان خياره الوحيد فيه بين أن يمدح والياً غاشماً فيسقط في ميزان القيم الأخلاقية شيمة المنافق الجبان، أو أن يصمت فيموت جوعاً أو ينطق بالحق فيسجن أو يلقي حتفه ويموت ميتة الشهداء. وقد عبر حافظ إبراهيم في العصر الحديث عن هذا القلق في الاختيار بقوله:

إذا نطقت فقاع السجن متكأ   وإن سكتُّ فإن النفس لم تطب

ولم يكن منصفاً ذلك الشاعر الذي هجا المتنبي قائلاً:

عاش حيناً يبيع في الكوفة الماءَ وحيناً يبيع ماء المحيا

فلم يكن أبو الطيب وحده هو الذي اقتات بشعره حتى يعير بتلك الوصمة، إذ كانت لعنة أصابت الكثرة الغالبة ولم ينج منها حتى ذلك الشاعر الهجَّاء الذي رمى بها شاعر العربية الأكبر، أو كانت ضريبة يدفعها الأحرار منهم مرغمين تحت سيف الإرهاب، أو فدية لتحليق الشاعر في الآفاق الأخرى من الشعر حيث يستطيع أن يصدق في التعبير وهو بمنأى من الجوع أو الخوف.

وليس معنى ذلك أن قصائد المديح التي قالها أسلافنا شر كلها، فإن منها ما يقترب من دائرة الشعر بمضمونه الإنساني الذي يبقي على الأعمال القيمة التي تتسم به في ذاكرة التاريخ، وذلك حين يكون المدح تمجيداً لبطل قومي أو يكون مناسبة يغتنمها الشاعر للإفصاح عما يؤمن به من قيم الحق والعدل والجمال، وإن جعل ممدوحه صورة لهذه القيم.

وما يقال عن المديح في هذا المقام يصدق أيضاً على نقيضه وهو الهجاء، فقد يحمل في صوره الفنية الجمالية قيمة التنفير من القُبح والشر والخسة وغيرها من الآفات البشرية، مصبوباً في قالب فرد بذاته سواء أكان يستحق الحكم الذي أصدرت عليه الشاعر أم كان بريئاً، مادامت الأجيال اللاحقة لا تعنيها هذه القضية لأنها تتعلق بفرد ربما لم يترك شيئاً للتاريخ، وإنما تعنيها وتؤثر فيها تلك القيم التي بثها الشاعر في شعره فبقيت بعد رحيله هو ومن هجاه.

ولئن كان تاريخنا الأدبي قد أسقط - في مجال التقويم - كثيراً من قصائد المديح لصدورها عن شعراء أسفُّوا به إلى مهاوي الارتزاق وهوان الصنعة المفتعلة، وصنع هذا بمثيلاتها من قصائد الهجاء، فلقد

أبقى لحسن الحظ على كثير من شعر الرثاء، ولم يسقط منه إلا ما جرى مجرى التزلف إلى الأمراء وأهل السراوة والنعمة استدراراً لعطفهم واستجداء لعطاياهم، برثاء من يختاره الموت من سلالتهم وذوي قرباهم وأوليائهم. فهذا الرثاء لا يختلف عن المديح الزائف في جوهره ودوافعه. بل إنه لا فارق كبير بينهما حتى في أساليب الصياغة والأشكال الفنية إذ لا يعدو أن يكون خلعاً لصفات الأحياء الحميدة على الأموات. ويرجع السبب في قلة أولئك الشعراء إلى أن الرثاء لم يكن ضريبة يؤديها الشاعر للأمير أو الثري كما كان يطالب بأداء فريضة المديح. ولم يكن كذلك في الأعم الأغلب سبباً من أسباب الكسب، فالدنانير والجواري والدواب مكافأة من نصيب المداحين لا الراثين. فكان الشاعر العف يربو بنفسه أن يتخذ الرثاء «الرسمي» وسيلة للترخص والتزلف في سبيل نيل الحظوة، وحسبه أن ما أنشده من مدائح الأحياء قد وقاه شر التضور جوعاً وأعفاه بذلك من مدح الأموات.

ومن ثم كانت المراثي متنفساً للشاعر الأصيل الغني النفس يودعه همومه ونجواه ويصوغ فيه رؤيته للموت والحياة، معبراً في الحالين عن الوجدان الإنساني العام الذي يمثله، أو مؤكداً ذاته كفنان. بل إننا لا نعدم أن نجد شاعراً أمضى حياته مادحاً متكسباً بشعره حتى إذا فجعه الموت في بعض من يحب انطلق يرثيه في نغمات حِرار عميقة شديدة الشجو، كأنما يريد أن يعوض كل ما فاته من قصيد شعري خالص صادق التعبير، فأدرجته هذه المرثية وحدها في عداد الشعراء المبدعين.

ولا غرابة في أن يحتل الرثاء مساحة ومكانة لا تدانيه فيهما سائر فنون الشعر العربي القديم(1)، وأن تمتد هذه الظاهرة إلى عصرنا الحديث على الرغم من التطور الذي أصاب الحياة والفن في شتى جوانبهما، فنجد حافظ إبراهيم مرة أخرى يقول:

إذا تصفحتَ ديواني لتقرأني وجدتَ شعر المراثي نصف ديواني

ذلك أن فن الرثاء في نماذجه الرفيعة يصدر من أعماق النفس، فلا يشوبه ما يشوب الهجاء من تجنٍّ ينم عن الحقد والبغضاء، أو يشوب الفخر من نزعة الاستعلاء والتعصب. كما أنه يبرأ مما يتسم به كثير من الغزل من الذاتية المغرقة. فهو فن مركب من الذاتية والحاسة الاجتماعية والنظرة الكلية الشاملة للوجود، تلك النظرة التي يتداخل فيها الماضي والحاضر والمستقبل والجماعة والعالم.

القيمة الإنسانية لفن الرثاء

فالرثاء شعر إنساني بكل ما يعنيه هذا الاصطلاح من دلالات، ومن ثم لا تنفرد المراثي العربية وحدها بهذه الخاصية بل تشمل نظائرها في آداب اللغات المختلفة قديماً وحديثاً، وإن اتخذت بالضرورة طابعاً خاصاً في كل لغة، واختلف هذا الطابع باختلاف مذاهب الشعر عبر العصور، واختلاف الشعراء في قدراتهم وفي كيفية تناولهم لهذا الفن. فليس مثل الرثاء تعبير يجمع بين الخاص والعام أو بين الذات والعالم الخارجي لأنه ينبع من القدرة على تمثل آلام الآخرين حتى تتحول إلى ألم خاص. وهو - بعبارة أخرى - يعكس مأساة خاصة ولكنها مأساة عامة في الوقت نفسه. تلك هي مأساة الموت التي تعمِّق التعاطف بين الناس بعضهم وبعض. فإذا كانت الحياة حقاً تحاصره العداوات والصراعات من كل جانب، فإن الموت أيضاً حق لا خلاف حوله. ومن ثم يمثل شعر الرثاء ارتباط الإنسان الفرد بالجماعة البشرية كلها من خلال خضوع الشاعر صاحب المرثية للألم الذي يفجره الموت، وشعوره بأنه عرضة للمصير نفسه وانتقال هذا الشعور إلى القارئ. فالشاعر الإنساني النزعة يشعرنا في مراثيه أنه يرثي نفسه ويرثي لمصيرنا جميعاً، يرثي الإنسان وعالمه.

وتستمد أشعار الرثاء قوتها وعمقها وبالتالي تأثيرها من قوة رد الفعل، والفعل هنا هو غريزة الحياة والأمل في الاستمرار والحلم بالخلود. فهي ليست أشعاراً ميتافيزيقية المصدر والتصور، ولكنها رؤى صادرة عن الحقيقة الكبرى وهي الموت، تلك الحقيقة الثنائية التي يتحد فيها عنصران متضادان متصارعان هما الوجود والعدم. وتتوقف القيمة الفنية والإنسانية للقصيدة على مدى قدرة الشاعر عل استيعاب هذه الحقيقة والكشف عنها بما يضيء للمتلقي خفايا الذات وخفايا الكون، ويجعله أكثر تعاطفاً مع الآخرين في سبيل بناء عالم أكثر أمناً وعدلاً وجمالاً، وقهر نوازع الشر والجور والمقت والقبح.

فلا تكفي حرارة العاطفة وحدها لتخليد المرثية، بل إن أهم عنصر في قصيدة الرثاء الجديرة بإدراكها في سجل الشعر العالمي في نظرنا هو انطلاق الشاعر في مرثية من موقف معين إزاء مشكلة الحياة والموت، هذا الموقف الذي يطلق عليه النقاد اصطلاح الرؤية الشعرية، والذي يتعلق بمضمون القصيدة لا بشكلها أو بقيمها الفكرية لا قيمها الجمالية فحسب، مع التسليم بصعوبة الفصل بين الشكل والمضمون طالما أن كل مضمون يتجسد في الشكل المناسب له. فالشاعر الذي يستوعب في رثائه أبعاد الذات والمكان والزمان الذي يعيش فيه ثم يتخطى حدودهما ويستقطب الألم الإنساني عبر المسيرة الأبدية، معبراً عن معاناة الإنسان في مواجهة القضاء والقدر أو في صراعه أسباب الموت على يد الطغاة من أعداء الحياة، مثل هذا الشاعر يملك طاقة نفسية وفكرية وفنية كبيرة تخرج به من دائرة المناسبة الضيقة أو الحدث الخاص المتمثل في موت شخص إلى الإفاق الرحبة للفن. ويقدم المعري نموذجاً مثالياً لتلك الطاقة، فلقد توارى الرثاء وهو الغرض الأساسي الذي قبلت فيه قصيدته الدالية المشهورة التي رثى بها فقيهاً حنفياً ولم يخلد التاريخ منها إلا الأبيات التي صاغ فيها أبو العلاء فلسفته في

الموت والحياة، وقد بلغت ستة عشر بيتاً استهل بها القصيدة منذ مطلعها:

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شاد

حتى قوله:

ضجعة الموت رقدة يستريح الجسم فيها، والعيش مثل السهاد

أما الأبيات التي أعقبت تلك الحكمة والتي خصصها الشاعر لرثاء ذلك الفقيه فلا يكاد يذكرها أو يعنى بها الدارسون والنقاد، لأنها لا تضيف جديداً إلى رصيدنا من الشعر الإنساني. وهكذا ينفذ الشاعر الكبير من جدران القشرة السطحية التي يمثلها حدث عارض في حياته الشخصية أو مناسبة اجتماعية طارئة ليدخل إلى قلب العالم، ويلمس ضمير البشرية حيث يواجه مشكلة مصيرها الحتمي ويصدع برأيه في الكون والنظام والفساد.

ومن الطبيعي أن الرثاء في الشعر العربي قطع شوطاً طويلاً في مسيرته حتى أشرف على تلك الآفاق الرحبة التي بلغها المعري. ومع ذلك فإننا نلتقي بمرثيات من العصور القديمة ذات عبير إنساني فاغم لما يتوهج في بعض مقاطعها من أقباس الوجدان الإنساني العام، وذلك هو سر بقاء هذه القصائد وإشعاعها على الرغم من انقضاء العالم الذي كتبت في ظله والمجتمع الذي طبعها بطابعه. فمازلنا نجد أنفسنا فيها ومازالت أنفاسها تتردد في جوانحنا لما تعبر عنه من مشاعر صادقة وما يشيع فيها من دفء العاطفة ومن روح التأملات العميقة. فمن ذا الذي يستطيع أن ينسى ذلك البيت الذي قالته امرأة عربية شاعرة في رثاء زوجها «ابن طريف» وكان من الخوارج فقتلته بنو أمية:

أيا شجر الخابور مالك مورقا كأنك لم تحزن على ابن طريف

أي شعر فاجع يزلزل القلب ويبتعث الأسى من مكامنه الدفينة حتى لنحس أن ابن طريف هو فقيدنا جميعاً؟ أية موهبة مرهفة في استشفاف الصلة الحميمة بين الجماد والحي، بين الطبيعة والإنسان، بين العالم الخارجي والعالم الداخلي؟ إن ذلك البيت المفرد يكاد يعدل في وقعه مطولة رثائية لشاعر مطبوع. فهو يسبق عصره في تجاوزه مرحلة الرثاء التقليدي القائم على الإشادة بمناقب المرثي وسجاياه من كرم ومروءة ونخوة يستوي فيها كل الذين بكاهم الشعراء منذ كان فن المراثي في الجاهلية حتى عصرنا الحاضر.

فقد تطورت أساليب الرثاء بالضرورة طوال تلك القرون بتطور العوامل الموضوعية المتمثلة في البيئة والاقتصاد والثقافة. بيد أن المحور الذي دارت عليه القصائد الرثائية وهو إضفاء ملامح الفروسية على المرثي - مهما صغر دوره في الحياة - ظل ثابتاً لم يتغير، وهو نفس الطابع الذي تتسم به قصائد المديح، فلا يختلف هذان النوعان من القصائد إلا من حيث حضور الرجل الذي يخلع عليه ذلك القناع أو غيابه. أما تفوق شاعر على آخر تفوقاً يتيح لقصيدته الخلود فإنه يرجع إلى التفاوت بينهما في الطاقات الوجدانية والفنية وفي رؤيتهما للعالم. ومن هذه الطاقات القدرة على تمثل الواقع الحي فذلك هو الذي يمنح القصيدة الصدق والحرارة والشفافية ويهبها ذاتيتها المتميزة ورحيقها الخاص. ومن هنا كانت «المحلية» هي السبيل إلى «العالمية» وليست نقيضها. فلا يكاد قارئ اليوم المتذوق للشعر يعرف هذا الشجر المسمى بشجر الخابور، ومن ذلك فإن ذكره قد أشاع في البيت الذي قدمناه جواً من العراقة التي يأنس لها المتلقي مهما بعد به الزمن.

كثرة الشواعر في فن الرثاء

ولا شك أن هذا الطابع المحلي من الأسباب التي أدت إلي تميز

كثير من قصائد الرثاء في شعرنا القديم وارتفاع مستواها على كثير من المراثي التي تركها الشعراء في العصور التالية. فالطابع المحلي في جوهره صنو للتلقائية أو الإلهام وهو معيار الأصالة الفنية. ولعل هذا يفسر - إلى جانب عوامل أخرى - أهم الظواهر المميزة لهذا اللون من الشعر في عصر الجاهلية بصفة خاصة، ونعنى بها غلبة عدد النساء الشواعر على الرجال في المراثي كماً ونوعاً.

فالمرأة العربية قبل الإسلام كانت أكثر تمثلاً للطابع المحلي أكثر من الرجل لأنها الأقرب إلى الفطرة والألصق بأرض الواقع المحدود من الرجل. ومن ثم كانت حارسة التقاليد وراعية للتراث، على حين كان الزوج أو الأخ أو الأب يغامر في دروب الصحراء منتجاً للرزق المتاح أو غازياً طالباً للأسلاب. فهو يطور الواقع ويغيره وهي تحافظ على عنصر الثبات والاستقرار فيه ضماناً لاستمراره وبالتالي استمرار المجتمع وتماسكه.

وكان من نتائج هذه الأوضاع أن أوكلت القبائل إلى نسائها الوظيفة الاجتماعية التي قام بها شعر الرثاء إذ كن أقدر بطبيعتهن على أدائها من الرجال، وتتمثل تلك الوظيفة الاجتماعية في استنفار رجال القبيلة واستنهاض هممهم لكي يثأروا لقتيلهم، وذلك عن طريق تأبين المرأة الشاعرة لذلك القتيل تأبيناً حاراً يثير نزعة الانتقام الجماعي من قبيلة القاتل. ويتجلى تحريض النساء الرجال على قتال أعدائهم في الأرجوزة الآتية لإحداهن:

إن تقبلوا نعانق، ونفرش النمارق أو تدبروا نفارق، فراق غير وامق

وقد يبدو من المستغرب أن نفسر قيام المرأة بهذا الدور العنيف الذي يهدد السلام ويدفع إلى الفوضى الدموية بنزعتها إلى توفير عنصر الاستقرار اللازم لاستمرار المجتمع. لأن مدى هذا التفسير هو

القول بأن المرأة الجاهلية تدعو إلى الحرب وتعمل لتوطيد أمن المجتمع في وقت واحد. ويزول هذا العجب إذا علمنا أن نظام الثأر كان عاملاً رئيسياً من عوامل الضبط الاجتماعي وحفظ التوازن بين الجماعات البدائية بحكم العوامل التاريخية وهي الظروف الاقتصادية والاجتماعية، إذ لم تكن ثمة سلطة مركزية تحمي هذه الجماعات من محاولات عدوان بعضها على بعض، وتحسم المنازعات وتضمن تصريف الشؤون المشتركة بينها بدرجة كافية من العدالة. فكان الثأر في بعض الحالات هو النظام الذي تعتمد عليه الجماعة لسد هذه الحاجة، وقد أدي الوظيفة التي وجد لتحقيقها إلى حد ما.

ونظراً لسلامة المبدأ الذي قام عليه الثأر وهو تحقيق الضبط والتوازن بين الجماعات فقد جاء مبدأ القصاص في الشريعة الإسلامية مرتبطاً به، إذ أقر أخذ القاتل بجريمته وتوقيع عقوبة الموت عليه إذا توافرت شروط الجرم، وذلك حماية للمجتمع ودرءاً لعوامل الشر عنه وفي هذا المعنى نزلت الآية الكريمة **﴿ولكم في القصاص حياة﴾**. والواقع أن القصاص صورة متحضرة لنظام الثأر، أو أن الثأر صورة بدائية همجية هذبت بعد نشأة النظام المركزي للحكم فتحولت إلى شريعة القصاص، وبذلك أبقى القانون السماوي والقانون الوضعي على الغاية من الثأر واستئصال أساليبه الضارة بما تؤدي إليه من مذابح همجية يتقوض فيها نظام المجتمع واقتصاده وسائر مقوماته البشرية والمادية.

وتتبين حلقات هذا التطور من الثأر إلى القصاص الشرعي في ضوء الانتقال التاريخي من ظاهرة الرأي الجمعي المتخلف إلى الرأي المستنير. فالرأي الجمعي البدائي يفرض على أقرب لناس إلى القتيل أن ينتقم له من قاتله، ثم أصبح هذا الانتقام إلزاماً للجماعة كلها على أساس النظر إلى الضرر الذي يتعرض له فرد ما على أنه يصيب الجماعة التي ينتمي إليها. فهو ليس ضرراً شخصياً وإنما جمعي.

ومؤدى هذا النظام أنه في حالة عدم إمكان القصاص من القاتل نفسه يُقتص من أي من أقاربه. ويتجه القصاص دائماً إلى تحقيق التعادل بين الجماعتين - جماعة المعتدي وجماعة المضرور - وإعادة حالة توازن القوى التي كانت موجودة قبل وقوع الضرر. وهكذا كان الثأر شكلاً جماعياً للانتقام بمعناه العام وهو مقابلة العدوان بالعدوان، إذ كان أفراد القبيلة جميعاً يتضامنون في توقيع العقوبة على المعتدي وقبيلته، وكان أفراد القبيلة جميعاً يتضامنون كذلك في حمايته. ولما جاء الإسلام جرد جماعة المعتدى عليه من حق القصاص باليد، وجعل هذا الحق للسلطة الحاكمة تنظيماً له وتهذيباً.

ولما كانت المرأة في الجاهلية قوامة على التقاليد الاجتماعية، فقد أخذت على عاتقها الحفاظ على الثأر بوصفه تقليداً اجتماعياً مستقراً نشأ للدفاع عن كيان الجماعة وضمان سلامتها. ولذلك كانت شواعر العرب محاميات عن الثأر يوظفن ملكاتهن الوجدانية والفنية في سبيله، وكان الرثاء - بين فنون الشعر - أكثر الأشكال مناسبة لتحقيق الرسالة التي اضطلعن بها، وذلك لأن المرأة قوية في تعبيرها عن الأحزان والآلام التي يخلفها الموت تبعاً لقوتها في الدفاع عن الحياة. وقد نجم عن ذلك تأصل الثأر وثباته في حياة العرب في جاهليتهم، ذلك الثبات الذي مازلنا نعاني آثاره حتى اليوم ونجد عُسراً كبيراً في زعزعته، وأثبتت المرأة بذلك اتسامها بالصلابة في مقاومة التغييرات الاجتماعية في العصور القديمة.

ويقول الناقد الأدبي يوسف اليوسف(2) في تفسير ظاهرة تخصص المرأة في الرثاء على عهد الجاهلية: «إننا نملك مراثي قرضتها سبعون امرأة اشتهرن بأنهن شواعر لا تنسب إليهن في الغالب الأعم إلا قصائد رثائية، وربما كانت هذه هي أهم ظاهرة أنثروبولوجية» تخص الرثاء الجاهلي. إن هذه الحقيقة الراسخة التي نملكها تخول لنا

حق افتراض أن الرثاء وظيفة كان يكلها المجتمع العشائري للمرأة، بحكم حرارة عاطفتها وحضور دمعتها. وأغلب الظن أن هذه التقاليد الرثائية موغلة في القدم حتى لتكاد ترقى إلى بدايات العصور الرعوية في التاريخ البشري، مما قد يعزز لدينا ما فحواه أن الشعر انبثاق عن ظروف الحرب والتناحر. وقد تدخل مسألة تكليف المرأة بالرثاء في باب تقسيم العمل في المجتمعات الرعوية.

ويضيف الناقد إلى هذا قوله «إن استنهاض الرجولة للثأر أمر قد تجيده الأنوثة أكثر مما تجيده الذكورة، وذلك نظراً لقابلية الرجل للاستفزاز على يد المرأة التي يجد فيها - المقابل له - إحياء أو إيقاظاً لقدراته. كما أن قدرة النساء العجيبة على البكاء والتفجع أمر لا يجيده الرجال من جهة، ويخلق جواً تحريضياً انتقامياً عبر استجابة الرجال للموقف الفجائي القادر على تطوير الشعور من جهة أخرى. ولعل حلقات الندب على الميت وهي ما تقوم به النساء في بعض أريافنا حتى اليوم، هي من موروثات تلك الحقبة البدائية، واستمرار لذلك التقليد الذي كان يستهدف غرز الرغبة في الثأر للصريع داخل نفوس الأحياء. إن المجتمع المحارب أو المتحارب (المجتمع الجاهلي) لا يستطيع إلا أن يؤسس ويستغل الشروط النفسية الخادمة لنزعاته التناحرية، وإلا أن يحول هذه النزعات إلى تقاليد يطورها باستمرار لتظل أرضية تقوم عليها حاجاته النزاعية».

ويرى الأستاذ يوسف اليوسف يحق أن «المرثية حث وتحريض على غزوة جديدة. وهذا من شأنه أن يدفعنا إلى اكتشاف الصلة بين الرثاء وبين عوامله الاقتصادية. فإذا كان الغزو مصدر عيش لبعض القبائل بات من الضروري أن تستنفر الطاقات من أجل إعداد القوة الغازية، ولعل الرثاء هو المنهج النفساني لاستنفاد هذه الطاقات. وهذا يعني أن المرثية سبب وعلة لواقعة يزمع القوم إجراؤها (غزوة) أكثر مما

هو نتيجة خالصة لواقعة قد جرت وانتهت (صراع أحد أبناء العشيرة)، وربما كان بعض المنتفعين في القبيلة من الغزو، يؤلبون النساء على العويل والتفجع والرثاء ويحثونهن على مثل هذه الأمور».

وفي ضوء ما تقدم في شأن اضطلاع الشاعرات في الجاهلية بالوظيفة الاجتماعية للثأر نستطيع أن ندرك سر الأسى الشفيف والعميق في الوقت نفسه في مرثياتهن لأولي القربى الذين ماتوا قضاء وقدراً، والأسى المدوي الذي يحمل أصداء طبول في مرثياتهن لمن قتلوا من هؤلاء الأقربين. فالشاعرة في الحالة الأولى تعبر عن شجن خالص، على حين تعبر في الحالة الثانية عن شجن خاص توظفه لخدمة القبيلة، وإن كان من المسلم به أنه لا انفصال بين الشجنين بحكم تداخل الخاص والعام كلاهما في الآخر، كما يبدو ذلك واضحاً حين تكون الشاعرة على علاقة حميمة خاصة بالقتيل، كأن تكون أمه أو زوجه أو ابنته أو أخته، فكأنها فقدت العالم بفقده، ولاسيما إذا وضعنا في الاعتبار تلك العزلة المكانية والنفسية التي غاص فيها المجتمع الجاهلي، فانعكست على المرأة في شكل التعاطف القوي مع الرجل من ذوي قرابتها، لتتنسم في ظله حلاوة الحياة ودفئها ولتحتمل جفاف تلك العزلة وبرودتها.

والمرأة في الجاهلية إذ تعبر في رثائها عن محنة القبيلة تقوم بدورها هذا باعتبارها مستودع التراث وبصفتها لسان حال الجماعة وضميرها العام. وهي تنهج في هذا الطريق مختلف الأساليب التي تحقق الغاية، فمن تحريض على الانتقام إلى السخرية ممن يتخاذل من القوم عن الثأر، إلى الإشادة ببطولة المرثي ووصفه بالمثل الأعلى والتحذير من قبول مبدأ الصلح مع الخصم وقبول الدية، والاستعانة في ذلك كله بالأمثال والحكم الموروثة واستخدام الرموز وأسلوب القص للأحداث والمواقع الثأرية القديمة.

البُعد المحليّ الإنساني للرثاء:

وإذا كانت النساء في الجاهلية قد تفوقن على الرجال في الرثاء بالنظر إلى العوامل الاقتصادية والاجتماعية التي ذكرناها، فإن ثمة قصائد رثاء من ذلك العصر تفوق فيها الشعراء على النساء. وهي قصائد نادرة ولا يتجاوز بعضها بضعة أبيات، ولكنها تبلغ في المستوى الإنساني والمستوى الفني حداً بالغاً من الروعة بحيث لا تكاد تدانيها غيرها من المراثي سواء على صعيد الشعر الجاهلي أو الشعر العربي كله. وترجع هذه الروعة إلى دافعها الإنساني المجرد من ظاهرة التحريض على القتل للثأر، كما ترجع أيضاً إلى بعدها عن النموذج الشائع للرثاء والذي يتمثل في إضفاء المناقب البطولية التقليدية على المرثي. فهي تصدر عن حزن الإنسان - أياً كان موطنه أو عصره - لفقد القريب أو الصديق أو الحبيب أياً كانت صفته. وإذا كانت تنطوي على بعد محلي فإن هذا البعد لا يعد وذكر الأماكن والأشياء المتعلقة بالمرثي والشاعر والطبيعة التي تضمهما، وهو ما يضفي عليها سحراً خاصاً، ويختلف عن تلك المحلية المتمثلة في التقاليد البيئية التي تختلف بين عصر وآخر وبين مجتمع ومجتمع والتي لا تعد قيماً إنسانية هامة يستوي فيها البشر جميعاً.

فهذه القصائد النادرة تصدر عن نفس شاعرة حزينة تحتوي آلام الناس جميعاً بحيث لا يزول وقعها بزوال عهدها. وهي تنطوي بذلك على بذرة الخلود لأنها تنفجر من أعماق، وهذه الأعماق هي التي تلون مظاهر الكون الخارجية، وعلى خلاف في ذلك مع القصائد التي يمليها الواقع المحلي الضيق والمؤقت بطبيعته على الوجدان. وهي مزيج بالضرورة بين الصبغة الشمولية والصبغة المحلية، ولكن الأولى هي الغالبة بحكم تحرر الشاعر من القيود التي تفرضها الضغوط الخارجة أو المصالح والمنافع التي تلزم الجماعة شعراءها باستيحائها في قصائدهم.

مرثية متمم بن نويرة لأخيه:

وتحتل أبيات الشاعر الجاهلي متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك الذروة بين هذه القصائد، وهي من أجمل وأروع المراثي التي انتقلت إلينا عبر مختلف العصور:

لقد لامني عند القبور على البكا رفيقي، لتذراف الدموع السوافك

أمن أجل قبر بالفلا أنت نائح على كل قبر، أو على كل هالك؟

فقلت له: إن الشجا يبعث الشجا فدعني، فهذا كله قبر مالك

ويكاد يكون من أشق الأمور على الناقد الذي يتصدى لمهمة تحليل جوانب الجمال في هذه الأبيات أن يحقق بغيته. فهو ما يكاد يفرغ من قراءتها حتى يفرغ مداد قلمه فيصمت عاجزاً عن البيان. ولو أن الانبهار هو الذي يأخذه - من سحر الكلمات - الشعرية وموسيقاها الشجية لاستطاع أن يواصل مهمته، ولكنها ينابيع الحزن البشري للمصير التعس لنا ولمن نحب لما كتبه علينا القدر من حكم الموت، ونحن نعشق الحياة، تلك الينابيع التي تفجرها أبيات الشاعر في نفوسنا ومن حولنا فتغشانا في كل مكان هي التي تغمرنا حتى لا نملك من أمرنا شيئاً، فيعز النطق ويستحيل المقال.

إن المرء لا يكاد يصدق، إذ تهزه كلمات متمم بن نويرة من الأعماق، إن ثمة خمسة عشر قرناً تفصل، ما بيننا وبينه، فكيف استطاع هذا الشاعر البدوي أن ينفذ إلى عالمنا من عالمه البدائي الذي لم يبق منه شيء يربطنا به بعد أن قطع التاريخ كل هذه المسيرة الطويلة، فتغير المكان والإنسان وتطور الخلق كله. إن الإجابة على هذا التساؤل تكمن في قول الناقد الفرنسي الكبير جان كوكتو «الشعر ضرورة». فلولاه لا نطمر الحس الإنساني تحت ركام المتغيرات المادية

اللامتناهية وخمدت مصابيح الوجدان وخبا وميض التواصل البشري فلم يعد الإنسان قادراً على الإبداع والعطاء، إذ يغدو كل منا جزيرة منعزلة عن الآخرين. فالشعر هو الجسر الذي تتلاقى عليه أيدينا وتجاوب أنفاسنا فيموت الجفاف والعناء والإحباط، ويتخلل أنفسنا الدفء وتلمع عيوننا بفرحة الحياة وانبثاق الأمل.

إن الزهرة البشرية تتطور ملامحها مئات المرات، والشعر هو عبيرها الذي لا يتغير، هو جوهرها الذي يمنحها البقاء والتفرد والاستمرار. وهو صوت الطبيعة الجامدة، والصلة بينها وبين الإنسان. ومن ثم قال بيكون منذ أربعة قرون إن الفن ليس إلا مزيجاً من الإنسان والطبيعة، وقال الفلاسفة المحدثون إن ثمرة لقاء بين الذات والموضوع، بين الداخل والخارج، بين الوجود لذاته والوجود في ذاته، أو الوعي وموضوعه.

وإذا كان جبروت الآلة قد هز عرش الشاعر حين فرض سطوته على إنسان العصر، فمازالت وسوف تظل دائماً للفن ضرورته، ومن ثم سوف تبقى له قدسيته لأنه يحقق الإبداع وهو الفرح الأسمى للنفس البشرية، إذ يطلقها من العبودية وينير لها الطريق ويمنحها ترنيمة الحب والصفاء، وهو لذلك مستودع الحضارة وسر الخلود.

وأبيات متمم بن نويرة إحدى هذه الأعمال الفنية الإنسانية التي تحرر النفس وتمنحها ترنيمة السلام. ولئن كانت أدغال الحزن تورق في القلب من جراء ما تزخر به هذه الأبيات من شحنة عاطفية قوية، فإنها من خلال ما تكسبه من دموع تطهر قلوبنا وترتدّ بها إلى عالم الصفاء والبراءة والنقاء. ولعل مرجع ذلك إلى أن الشاعر قد تعامل في رثائه مع النفس المتمثلة في ذاته هو وفي أخيه المرثي وفي مظاهر الطبيعة من حوله، فصدر عن هذه جميعاً في عاطفته، ولم يصدر عن الخارج. تعامل مع النفس في تعبيره عن شجنه الخاص النابع من القلب، وفي تعبيره

عن أخيه كإنسان حُمَّ فيه القضاء والقدر، وفي تعبيره عن الحزن الكلي الشامل للبشرية لعجزها عن درء كارثة الموت المحتم. ولم يتعامل مع الخارج المتمثل في ضغط البيئة الجاهلية بما تفرضه على الشاعر من توظيف لطاقاته في سبيل التمين لتقاليدها الرعوية العشائرية كتمجيد نزعة الثأر الغريزية الوحشية والتحريض عليه إذا كان المرثي قد مات قتيلاً، أو خلع الصفات التي تعدها تلك التقاليد المثل الأعلى علي المرثي إذا مات قضاء، وهي صفات تتعلق بالبيئة ومن ثم تختلف قيمتها من عصر إلى عصر.

لقد رثى متمم في أخيه الإنسان لا فارس القبيلة، فالعاطفة الخالصة وحدها هي التي فجرت القصيدة، وهذه القصيدة ذاتية وعامة معاً، ومن ثم جاءت إنسانيتها. فالحزن لفقد الأحباب بالموت شعور إنساني مشترك. ولما كان الشاعر الأصيل خلاصة الوجدان الإنساني، فإنه إذ يعبر عن همومه الذاتية إنما يعبر عن هموم البشر في كل زمان، فنرى صورتنا في مرآته، ونحس بمأساتنا في مأساته.

ولكن هذه الطاقة الإنسانية التي يملكها متمم بن نويرة لم تكن لتستطيع أن تحقق لأبياته قمة التأثير لولا عبقريته في الأداء. فالأسلوب هو الرجل كما يقول الفرنسيون، وهو هنا المشهد الدرامي الحي الذي قدمه الشاعر، فلم تجيء الأبيات في شكل لوحة ثابتة مادتها الخطوط والألوان وإنما هو حوار متبادل بين شخصين يتحركان وسط القبور فتتحاور من خلالهما حقيقتان لا تكفان عن الصراع: حقيقة الحياة وحقيقة الموت. ولأن هذا الصراع أبدي وغايته محتومة فقد كان له صداه في نفس ابن نويرة. والنبرة الحزينة المكلومة هنا أشد وقعاً من الصوت النائح المدوي. إن متمم بن نويرة في أبياته هذه لا يهمس بألمه ولكنه لا يصرخ أيضاً... إنه يبث لوعته وحزنه وتمزقه. إن حزنه قوي عميق ولكنه يحمل سمات البطل النبيل الذي سقط بعد أن أدى

واجبه، فلا فزع ولا ندم ولا عويل. إن القدر لا عدوّ من الناس هو الذي أطلق السهم فأردى الفارس، فليكن تأبينه جليلاً مهيباً، ولتكن مرثيته دموعاً من ذوب القلب.

ها هو ذا ابن نويرة يجهش بالبكاء على قبر أخيه مالك، فلم اللوم يا رفيق طريقي إليه؟ إنك لتعلم فجيعتي فيه، وإن ضعفنا أمام القدر لا يصمنا نحن الرجال، والدمع شركة بين المحزونين لا تختص به النساء. وها هي ذي الصحراء - الملأ - تمتد من ورائنا وأمامنا ومن حولنا شاسعة مترامية موحشة، وقد احتضنت القبور الصغيرة الصامتة المتناثرة بين الرمال والكثبان، وقد كان أخي في مثل مكانك الآن مني أيها الصديق. كان يسري معي فيؤنسني ويبدد الوحشة الرهيبة حولنا بضحكاته ونجاواه. فمن لي الآن بعده بأخ يقاسمني الهموم والأفراح ويفسح البيداء أمام عيني والأمل في جوانحي؟ فلتكف عن عتبك وليكن عزاؤك لي كلمات لا تقال، فالحزن أكبر من الكلمات.

إن روحه تغمر الوجود حولي، فقد كان هو الحياة، فلما تولى أصبح الموت يشمل الجميع. وها أنذا أرى جسده ثاوياً في كل قبر كما أرى روحه محلقة في كل مكان، فلتسفح عيناي الدمع على كل لحد تمر به في الطريق، فقد بلغنا قبره قبل أن ينتهي بنا إليه المطاف، فالموت الذي طوى صفحة ساكن هذا اللحد القريب هو نفسه الذي طوى من أحب في ظلماته، وهذه الأحجار الباردة الصماء هي التي ستشهدها بعد قليل على قبره، فلا تثريب عليّ، إن بكيت كل ميت وذرفت الدموع على كل قبر ولمّا نبلغ المثوى الذي يرقد فيه مالك. ولا ملام إن عم الخطب واتسع القلب حتى مات ممتلئاً بآلام الآخرين:

فدعني، فهذا كله قبر مالك

إنها رحلة داخل النفس البشرية في أكبر تجربة تخوضها، تجربة الشعور بالحزن المرير في مواجهة الشبح الذي يترصدنا في كل خطوة

ويسلبنا فجأة أعز ما نملك، جمال الحياة إذ يومض في عيون أحبائنا، ثم لا يلبث أن يندثر حين يغمض الموت هذه العيون الجميلة ويطفئها إلى الأبد. رحلة قام بها مالك بن نويرة وأشركنا فيها معه عبر أبيات نطالعها في ثوان من الزمن، ولكنها تعايشنا كلما مسنا ما مسه من ألم وجودي في طريقنا المصيري.



الهوامش

1) هذا القول على سبيل الترجيح، فليس بين أيدينا مع الأسف بحوث علمية إحصائية في هذا الشأن رغم أهميتها القصوى في مجال الدراسات الأكاديمية للشعر العربي، ورغم كثرة الرسائل العلمية المجازة في هذا الميدان.

2) نظرة على الرثاء في الشعر الجاهلي، مجلة الثقافة العربية، طرابلس - ليبيا، مارس 1975م.



اللَّوْنُ.. بين فلسفة الفن والشعر

حافظ المغربي

للألوان بوصفها عنصراً من عناصر التشكيل الجمالي في الفنون بعامة والشعر بخاصة؛ دور كبير في استبطان جماليات العمل الفني؛ من حيث هو إبداع يحقق للإنسان متعة مزدوجة (حسيّة وروحيّة) تستنطق ما وراء التشكيل الحسي من عوامل تعكس ما يعتمل في نفس المبدع رسّاماً كان أو شاعراً أو كاتباً.

ووفقاً لما سبق ليس بغريب أن تتعدد اهتمامات الباحثين على مختلف توجهاتهم بدراسة ظاهرة اللون، وسنعرض لوجهة كل منهم في إيجاز غير مخلٍّ فيما يخص دور الألوان في بناء الصورة الشعرية.

فعلى حين يرى العلم الحديث «اللون في حقيقته العلمية مجموعة موجات يصدرها الجسم المرئي وتختلف درجة كل موجة من مرئي إلى آخر، واختلاف الدرجة هو الذي يعطي المرئي لونه، فدرجة تعطي اللون الأحمر، ودرجة تعطي اللون الأزرق وهكذا..»[1]؛ فإن العالم النفسي «يرى أن اللون ما هو إلا نتاج عملية تتم في المخ أولاً ثم يرسلها إلى العين لترى ما يراه المخ»[2].

ومن ثم «فقد أثبتت التجارب أن للألوان تأثيراً قوياً على العواطف والأحاسيس والانفعالات»[3]، ولذلك وجدنا للألوان عند علماء النفس المهتمين بالفنون حيِّزاً لا يستهان به من الدراسات التي تخدم علاقة بين فن كالرسم بفن قولي كالشعر. وقد حققت دراساتهم كشفاً عظيماً لكلا الفنين. لذلك نرى كثيراً من الشعراء الفنانين في

مختلف عصور الشعر وبخاصة الأندلسية؛ قد أفادوا - من حيث لا يعمدون - من رؤى الفنان التشكيلي «الذي يهتم بمساحة الألوان وتوزيعها إلى مجموعات لونية على لوحته؛ تسهم في تحقيق ما يرمي إليه من أهداف، وتتناسب مع ما يصبو إليه كفنان، وهو الذي يسترشد بالطبيعة وألوانها المتناسقة والمتناقضة»[4]، على نحو ما نراه عند أمثال البحتري، أو الرصافي وابن خفاجة وابن زيدون.. وغيرهم من شعراء العصور الأندلسية في استنطاقهم الطبيعة صامتة ومتحركة بأبهج الألوان.

وأحسب أنه من طموحات هذا البحث الإفادة من علاقة قد تكون وشيجة بين ما يراه علماء النفس والتشكيليون وبين الشعر، لأن اللون في ضمير الصورة الشعرية لم يعد كما يراه الشيئيون «مجموعة أشياء صمًّا لا تحمل دلالة، وكل معنى إنما هو من صنع الإنسان الذي يحيل الكون إلى مجموعة أوهام لا تستند إلى حقيقة علمية، وإذا أردنا أن نفهم الكون يجب أن نطرح تلك الأوهام وأن نجابه الشيء في وجوده الخارجي والمستقل عن التدخل الإنساني»[5].

ورؤية الشيئيين للون رؤية تفتقر إلى حس جمالي؛ حين تربط اللون بالشيء الملون دون أن ترتفع به إلى درجات من الرقي تند عن المادية والشيئية، لأنها بذلك تلغي روح الفنان الكامن وراء استنطاق الألوان؛ بفيض من روحه يحاول إعادة اكتشاف طاقات كامنة في اللون.

ولعل رؤية سارتر إلى عمل الرسَّام تقرب به من نظرة الشيئيين الذين يرون اللون «في حقيقته صفة للمرئي، ولا تحمل هذه الحقيقة أية دلالة سوى تلك الموجات التي يمكن قياس درجتها من موجة إلى أخرى»[6]، إن سارتر يخبرنا أن الرسّام حين يستخدم اللون «لا يقصد إلى إبداع شيء من الأشياء، فإذا مزج الأحمر والأصفر والأخضر فليس

هناك من سبب لكي يكون لمجموع هذه الألوان معنى محدد، أي أن يُحال بها اصطلاحاً على موضوع آخر[7]، ثم يضيف سارتر مقارناً بين استخدام كل من الرسام والكاتب للألوان فيقول: «ومادامت هناك دواع ولو خفية، بها يفضل الرسام اللون الأصفر على البنفسجي أمكن أن يقال إن هذه الموضوعات التي ابتدعها على هذا النحو تعكس ميوله الخفية، ولكنها لا تعبر عن غضبه أو ضيق صدره، أو عن سروره، كما تعبر الكلمات أو ملامح الوجه على الرغم من أنها مغموره بتلك المشاعر»[8].

ويدعم سارتر نظرته الضيقة لتشييء اللون والملون - فيما أظن - حين يعلق على عمل الفنان الإيطالي «تنتورتو» صاحب لوحة الجلجلة (الجبل الذي صُلب فوقه المسيح) مشيراً إلى أن المزقة الصفراء التي تركها فوق الجبل لم يتركها «لكي يدل بها على ضيق النفس ولا ليثير بها هذا الشعور، فالمزقة ضيق وسماء صفراء في وقت معاً، إنها ليست سماء الضيق ولا سماء ضائقة، ولكنها ضيق ممثل في شيء»[9].

ولا يبهرنا - وتوجهات بحثنا مع الشعر - ما يفرق به سارتر بين عمل الرسام وعمل الكاتب في موضع آخر غير ما سبق[10]، فيشير إلى ما مضمونه؛ أن الرسام يشيئ العمل الفني ويترك تأويله لذوق المشاهد، بينما الكاتب يقودنا بكلماته إلى ما يريد عن طريق استخدامه للرمز والإيحاء، مع وضعنا في الاعتبار أن سارتر يفرق بين الشاعر ومجاله الشعر والكاتب ومجاله النثر، معتبراً أن الشعر مثله مثل الرسم والنحت والموسيقى لا يجب أن يكون ملتزماً. وهذه النظرة المغلقة من سارتر لا تقيم فناً، لأنني يجب أن أعترف من البداية أن الرسم والشعر كليهما قادر على الإيحاء والتحليق عن طريق الألوان والكلمات؛ إلى استبطان عوالم من المرح والخوف والقلق والحب والخجل والغيرة... إلخ،

بعيداً عن النظرة الشيئية المادية، مع مراعاة الفارق الكبير والجوهري بين كل من الرسم والشعر.

ولكن يجب أن نلح في الوقت نفسه على حقيقة تتمثل في التواصل الحسي والروحي بين الرسام والشاعر؛ فالشاعر الذي ألف بصره رؤية جمال الطبيعة ماثلاً حياً ناطقاً؛ ثم يراه بعد ذلك مصوَّراً تستنطقه ألوان الرسام بما يضيفه خياله وتضفيه مشاعره على ألوانه من خلال لوحاته؛ إن ذلك الشاعر قادر على أن يرسم بكلماته التي تتحول ألواناً تند عن محدودية المكان عند الرسام - لتلحق في عوالم من الإيحاءات والرموز - ما يكمِّل ما نبت عنه ريشة الرسام ليعيد رسم الطبيعة من خلال صوره اللونية أجمل مما كانت.

ونحن حيال الفنان - رسَّاماً كان أو شاعراً - نفرق في العملية الفنية بين مرحلتين نفسيتين جماليتين: «الأولى مرحلة إدراك الفنان لشيء، والثانية هي مرحلة إبرازه هذا المدرك لأعين أخرى غير عينه، وذلك في الأثر الفني، فالفنان في الحالة الأولى مشاهد، وهو في الحالة الثانية معبِّر»[11]. ولكي يكون لهذا الكون معنى من إحساس وشعور في تعبير الفنان وفقاً للمفهوم السابق؛ يجب أن يكون اللون - كما يرى د. عبدالحميد إبراهيم - «من جهة الرائي - وليس باعتباره موجات - هو طريق معرفة العالم، فلو كنت لا ترى لاستوى عندك الأبيض والأسود، ولست أعني ذلك الاستواء في وجوده المادي؛ ولكنني أعني الاستواء في وجوده المعرفي الذي يُبنى عليه تغير في موقف الإنسان، وانتقاله من حالة إلى حالة، وإمكانية تصنيف تلك الحالة تحت اسم معين»[12].

والحال السابقة لا تنكشف إلا لفنان بحق ينفذ في نظرة ميتافيزيقية - فيما أزعم - لما خلف الألوان في وجودها المادي باترة على الجسم الملوَّن. ويجب أن نعي أنه ليس كل من يملك حساً جمالياً -

وإن كان راقياً - يُعد شاعراً أو فناناً؛ فالشاعر الفنان هو الذي تتحول الألوان عنده إلى شيء مطلق؛ يرتفع عن مجرد وصف وردة بأنها حمراء، وفي الوقت نفسه يرتفع عن نمطية الأوصاف التي تجعل من حمرتها وصفاً للمحبوب مما بلي استعماله؛ في تقييد لإعمال الخيال استنباتاً لصور لونية بكر تكشف عن خبايا النفس.

وهنا أجدني مسترجعاً نقد العقاد لأولئك الشعراء النمطيين حين يقول: «وإذا كان كدُّك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار؛ فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمر بدل شيء واحد... وما ابتُدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتُدع الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على ما سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً»[13].

وإذا كان هذا رأي شاعر وناقد كالعقاد عن فنية عمل الشاعر حيال التعبير الأمثل عن النظرة الجمالية النفسية للتشكيل باللون؛ فإنها تقربنا أكثر من الفنان المتميز «رودان» للنظرة الميتافيزيقية للتشكيل باللون والتي تسمو على التشيُّؤ والتجسيد. يقول رودان: «ليست الخطوط والألوان بالنسبة إلينا إلا علامات حقائق مختبئة، إن نظرتنا تغوص إلى الروح الكامنة وراء السطوح، ونحن حين نرسم السطوح بعد ذلك نغنيها بالمضمون الروحي الذي تشتمل عليه. ينبغي للفنان الجدير باسم فنان أن يعبر عن كل حقيقة الطبيعة، لا عن حقيقة الظاهر فحسب، بل حقيقة الباطن بخاصة»[14].

ونظرة رودان التي تتعدى هنا البصر إلى البصيرة؛ يمكن أن تُعد مرجعية مهمة - وفق تراسل الفنون - لمن يقرأ من النقاد القصيدة الحداثية الحرة (والنثيرة) وفق مُعطى التشكيل البصري؛ من خلال

فضاء النص الكتابي المخطوط، وفضائه الصوري المسكوت عنه، والمتروك لقدرة ناقد فنان يملأ فراغه بتأويلات تبحث عما خلف الخطوط والألوان من مضامين تنتج مزيداً من دلالات ثرية كامنة لم يقلها ظاهر النص؛ على أن يملك الناقد/ المؤول قناعة مسلحة بوعيه بأدواته النقدية ومواهبه وعبقريته؛ ليقنع بها في الوقت نفسه قارئه.

والحق أن العلاقة بين الشعر والرسم على أساس جمالي ونفسي لم تكن حكراً على المعاصرين من النقاد وعلماء النفس؛ بل إن لها جذوراً في تراثنا النقدي عند الفلاسفة والنقاد البلاغيين؛ تشي بإيجابية الحركة العقلية؛ في نظرة جامعة بين دور الألوان وتوظيفها توظيفاً جمالياً في بناء الصورة عند كل منهم.

فابن حزم الأندلسي يذكر عن بعض القافَّة «أنه أُتي بابن أسود لأبيضين، فنظر إلى أعلامه فرآه لهما من غير شك، فرغب أن يُوقف على الموضع الذي اجتمعا فيه، فأُدخل البيت الذي كان فيه مضجعهما، فرأى فيما يوازي نظر المرأة صورة أسود في الحائط، فقال لأبيه: من قِبَل هذه الصورة أُتيت في ابنك»[15].

وإيراد ابن حزم لهذه الرواية - التي تتبنى تفسيراً نفسياً - له دلالته؛ والتي فسرها ابن حزم نفسه بأنها «مخاطبة المرئي في الظاهر خطاب المعقول في الباطن»[16]. فالتفسير النفسي الذي قدمه أحد القافَّة لإثبات صحة نسب الابن الأسود لأبويه الأبيضين؛ مغزاه: أن كثرة مداومة النظر من أمه لصورة الأسود على الحائط قد نفذت نفسياً إلى جنينها؛ ليتحول اللون نفسياً من التصوير المادي إلى لون يتجسد عضوياً فيكتسبه الجنين سواداً في جلده.

ورؤية ابن حزم السالفة جعلت د. يوسف نوفل يرى أن «هذا التطور هو أقصى ما يمكن أن نطمح إليه في أثر اللون النفسي وتجاوزه

سطح الحس إلى باطن الإدراك؛ حتى ليُتصور للون وبريقه جاذبية تجذب مهما تحول النظر من خلف أو قدّام»[17]. ثم يورد د. نوفل بيتين مما قاله ابن حزم حول هذه الرؤية النفسية هما:

مَن كنتَ قُدّامَهُ لا ينثني أبداً فَهُمْ إلى نورك الصعّاد يَعْشُونَا
ومن تكنْ خلفَهُ فالنَّفسُ تصرفُهُ إليك طوعاً فهم دأباً يكَرُّونا[18]

وفي رؤية نفسية أخرى جديرة بالذكر؛ يفرق ابن حزم بين رؤيته للحبيبة جسداً وعشقاً؛ فيذكر أن النظر الحسي للألوان ولو كان عارضاً فهو استحسان جسدي، أما الاتصال النفساني بين المحبين فهو العشق، وحول هذه المعاني يقول: «وأما ما يقع لأول وهلة ببعض أعراض الاستحسان الجسدي، واستطراف البصر الذي لا يجاوز الألوان، فهذا سر الرغبة ومعناها على الحقيقة، فإذا غلبت الرغبة، وتجاوزت الحد ووافق الفصل اتصال نفساني تشترك فيه الطبائع مع النفس، يسمى عشقاً»[19].

وإذا ما تركنا فلاسفة الأندلس ونقادها؛ سنجد العلاقة بين الرسم والشعر تتخذ رؤية واعية تنقسم بين الفلاسفة المسلمين من شرّاح أرسطو والمتأثرين به، وبين البلاغيين القدامى.

لقد تأثر الفلاسفة بنظرية المحاكاة عند أرسطو، ولكن هذه المحاكاة الشعرية في جانبها الإيجابي عند فيلسوف كالفارابي مثلاً «لا تتناول مادة الطبيعة خارج الإنسان وحدها، ولا أفعاله الظاهرة فحسب، وإنما تتناول - فضلاً عن ذلك - عالمه الداخلي بكل ما فيه من انفعالات ومشاعر وجدانية»[20].

وعن طريق محاكاة كلٍّ من الشاعر الرسام للعوامل الداخلية يقول د. جابر عصفور بعد استقرائه نصوصاً للفارابي تدعم ما ذهب إليه: «إن عليه - أي الشاعر - أن يقدمها تقديماً محسوساً عن طريق

التخييل، والتخييل طريق خاصة في مخاطبة المخيلة، تعتمد على أن ترسم فيها صوراً ذهنية ذات خصائص حسية، وما يصنعه الشاعر - في هذه الحالة - لا يختلف كثيراً عمَّا يصنعه الرسام؛ وإن توسَّل أحدهما باللون والظل، وتوسل الآخر بالكلمة، وكلاهما يقدم مادته إلى الذهن صوراً، أو تثير مادته صوراً في الذهن»[21].

ولست معنياً هنا بمناقشة رؤى الفلاسفة، ولكن يجب أن نشير إلى إلحاحهم على التقديم الحسي للمعنى؛ سواء أكان صوراً ملونة تلويناً مادياً كما هي الحال عند الرسام أم كان صوراً ذهنية يجب أن تستأثر في الذهن بفعل التخييل كما يرون. هذا الإلحاح الذي يريد أن يفرضه شرَّاح أرسطو بدافع من منطق المحاكاة فيه تأكيد لما ذكرته من قبل عن رؤية ما خلف اللون من نظرة روحية تستشرف عوالم فوق ما هو محسوس.

ولعل نظرة بعض البلاغيين القدامى - فيما أرى - كانت حيال العلاقة بين الرسم والشعر تُحكِّم الذوق والشعور معاً؛ وبخاصة عند نقاد القرن الخامس الهجري ممثلة في علمين هما: ابن سنان الخفاجي في كتابه «سر الفصاحة»، وعبدالقاهر الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز».

يقول ابن سنان الخفاجي: «ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جُمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن من الصفرة، لقرب ما بينه وبين الأسود، وإذا كان هذا موجوداً على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه، كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة في حكم العلة في حسن النفوس إذا مُزجت من الألوان المتباعدة»[22].

ويربط عبدالقاهر في سبيل نظريته «النظم» بين الشعر والرسم ربطاً منسجماً لا يبتعد كثيراً عن رؤية ابن سنان الخفاجي، وإن كانت

غاية عبدالقاهر هي فصاحة الكلام وليس المفردات؛ حيث يقول: «وإنما سبيل المعاني سبيل الأصباغ التي تُعمل منها الصور والنفوس، فكما أنك ترى الرجل قد تهدَّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيُّر والتدبُّر، في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها؛ إلى ما لم يتهدَّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب كذلك حال الشعر والشاعر، في توخيهما معاني النحو ووجوهه الذي علمت أنها محصول النظم»(23).

ومع المبحث الذي يسوقه د. عصفور تحت عنوان «العلاقة بين الرسم والشعر»؛ نراه يؤسس لنظرة شراح أرسطو التي تقول بأن الشعر مثل الرسم محاكاة، يقدمان شيئاً إلى مخيلة القارئ هذه الأسس «أولها فني يتصل بعلم النفس الأرسطي، وأما ثانيهما فهو سيكولوجي يتصل بعلم النفس الأرسطي وما يتصل به من معارف عن سيكولوجية الإدراك وفاعلية المخيلة، وأما ثالث هذه الأسس فهو منطقي يتصل بوضع الشعر ضمن المنطق، وافتراض أنه قياس من الأقيسة يحدث تأثيراً نفسياً يقوم على الإيهام، وأما رابع هذه الأسس فيتصل بالفلسفة الأولى...»(24).

وهذه الأسس يعدها د. عصفور - ويمكن أن أعدها معه - مهاداً نظرياً تتحرك ضمنه كل أفكار الفلاسفة عن الشعر، ولكن د. عصفور ينتصر لفكر الفلاسفة في نظرتهم للعلاقة بين الشعر والرسم على حساب البلاغيين، مع أن كليهما متأثر بسبب أو بآخر بالمنطق الأرسطي، حيث يقول: «ولم يكن الأمر بهذا الوضوح عند البلاغيين والنقاد، لقد ظل حديثهم عن التقديم الحسي مفتقراً إلى مهاد نظري مثل الذي عند الفلاسفة، ومن هنا عجزوا عن أن يربطوا بين طبيعة التقديم الحسي للاستعارة والتشبيه - مثلاً - وبين الحقيقة الذاتية

للشعر، ولا يرجع ذلك - في تقديري - إلا إلى افتقارهم إلى كثير من المعارف والأسس النظرية التي تمكَّن منها الفلاسفة»[25].

وأحسب أن البلاغيين - بما قد يباين رؤية د. عصفور - كانوا أقرب بذوقهم وإحساسهم أحياناً إلى الحقيقة الذاتية للعلاقة بين الشعر والرسم منهم إلى الفلاسفة؛ الذين غرقوا في اتّباع المنطق الأرسطي وتقسيماته، علاوة على تمهيداتهم التي يمتدحها د. عصفور؛ تلك المبالغ فيها إلى حد وصل إلى إفساد الذوق والحس معاً أحياناً، بما أسلم نقاداً كابن قتيبة في القرن الثالث، وقدامة بن جعفر في القرن الرابع إلى الوقوع تحت وطأة تقسيمات منطقية خاضعة لنقد تأثري انطباعي. وأزعم أنني كنت موفقاً حين اقتبست نصوصاً واعدة لابن سنان الخفاجي وعبدالقاهر الجرجاني؛ تنطق بنقد قام على أسس جمالية يدعمها - إلى جانب تأثر باهت بمنطق أرسطو - منطق الإحساس بالجمال؛ تلك التي تربط بين عمل الرسام والشاعر. إن ما قال به ابن سنان الخفاجي - وقريب منه ما قال به عبدالقاهر - عن الألوان المتباينة والمتقاربة؛ هو ما يسمُّونه في الفن الحديث بالانسجام أو التوافق أو «هارموني الألوان»[26].

إن الفنان الحقيقي الذي ينظر إلى انسجام الألوان لا يقف عند ظاهرها المادي؛ وإنما ينظر إليها متلبِّسة في روح خفي وراءها، فهو ليس كالإنسان العادي الذي ينظر إلى الشيء الملون نظرة خارجية؛ يحكمها قانون المحاكاة؛ فيعزل الشكل عن الروح. «فهو لا يرى روح الشيء إلا متجسدة في شكله ولونه، ولكنه لا يتوقف على الشكل واللون ليرى أجزاء مبعثرة، وإنما هو يرى الشيء موحداً بالروح التي يعبر عنها»[27].

ويحسن بنا أن نقف هنا وقفة أخرى مع آراء الفلاسفة تتعلق

باللون من منطلق علم المنطق. إذ هل اللون من الأجساد والجواهر أو من الأعراض؟

يورد ابن حزم الأندلسي في كتابه «الأصول والفروع» باباً تحت عنوان «الكلام في الأجساد والجواهر والأعراض»؛ يناقش فيه آراء لهشام بن الحكم ومن وافقه كالنظّام حول هذه المسألة، فقد ذهب هشام بن الحكم إلى أنه ليس في العالم إلا جسم، وأن الألوان والحركات أجسام، واحتجَّ بأن الجسم إذا كان طويلاً عريضاً عميقاً فمن حيث ما وجدته وجدت اللون والحركة والطول والعرض والعمق للون أيضاً، وذهب النظّام لمثل هذا، حاشا في الحركات؛ فإنه يراهما أعراضاً لا أجساماً[28].

ولكن ابن حزم لا يرى ما يراه ابن الحكم، ومن ثمَّ أخذ يفند ما ذهب إليه. حيث يرى ابن حزم ما مفاده أن الأبعاد الثلاثة: الطول والعرض والعمق لا تكون للون؛ وإنما تكون للجسم وحده حامل اللون، يقول ابن حزم: «فأما الجسم فمتفق على وجوده، وأما إثبات الأعراض فيه فبيِّنٌ واضح بعون الله عز وجل، وهو أنَّا لم نجد في العالم إلا قائماً بنفسه حاملاً، وقائماً بغيره محمولاً وشاغلاً لمكان أو غير شاغل لمكان، ووجدنا الجسم تتعاقب عليه الألوان، والجسم قائم بعينه، فبينا تراه أبيض، صار أخضر، ثم صار أحمر، كالذي تشاهده في الثمار، فعلمنا يقيناً أن الذي عدم غير الذي وجد، وعلمنا يقيناً أنه غير الجسم الحامل له، لأنه لو كان إياه لعدم الجسم بعدم لونه الأول؛ فدلَّ بقاؤه بعده على أنه غيره بلا محالة، إذ لا يكون الشيء معدوماً موجوداً في وقت واحد في حالة واحدة لأنه محال، فصح أن هاهنا شيئاً غير الجسم»[29].

ثم يؤكد - بمنطق يقبله العقل السليم - على عرضية اللون بوصفه شيئاً محمولاً يحمله الجسم القائم بنفسه؛ فيقول: «فسمينا الحامل القائم بنفسه جسماً، وسمينا المحمول القائم بغيره عرضاً، لأنه

عرض في الجسم، أي حل فيه وحدث فيه، وما سوى هذا من الكلام فهذيان لا يُعقل»[30].

ويعمِّق ابن حزم رؤاه للون بوصفه عَرَضاً؛ وهو في معرض رده على ابن الحكم الذي يرى الطول والعرض والعمق للون، مؤكداً ما يفنّد رأي ابن الحكم بقوله: «إذ لو كان للون طول وعرض وعمق غير طول الجسم وعرضه وعمقه لاحتاج إلى مكان غير مكان الجسم على مقداره، ومن المحال أن يكون شيئان طول كل واحد منهما مقداراً ما، وعمقه مقداراً ما، يسعان معاً في مكان مساحته مساحة أحدهما، وهذا ما لا سبيل إليه في معقول، فقد بطل أن يكون للون طول وعمق وعرض غير طول الجسم الحامل له وعمقه وعرضه»[31].

إن نظرة ابن حزم للون ينِدُّ بها أن يكون جسماً أو له خواص الجسم من طول وعرض وعمق، وأن معنى أن يكون اللون جسماً أو شيئاً متصلاً بلا انفصال عرضي عن الجسم يؤدي فناء الجسم إلى فنائه مع تغيُّر الجسم الملون من حمرة إلى خضرة... إلخ، هذه الرؤى وغيرها من ناقد وفيلسوف ومفكر وذوّاقة كابن حزم؛ هي نظرة أقرب إلى روح المنطق والفن معاً، لأنها نظرة تجرد اللون عن أن يكون شيئاً ملقى هناك على الجسم الملون، يبقى ببقائه ويفنى بفنائه، ولكن هذا لا يدعنا أن ننظر إلى رؤاه للون بوصفه عرضاً على أنه مقابل للتفاهة في نظرة ضيقة، ولكنه عرض بمعناه التجريدي المنافي للتشيؤ.

إنه يزيد الأمر وضوحاً حين ينتقل بحديثه عن الحركة فيرى أنها مثل اللون لا تكون إلا عرضاً، ولا يستحيل أن تكون جسماً كما يرى البعض؛ في قول عدَّه فاحشاً؛ وذلك حين يقول: «وقد ذهب أيضاً إلى تخليط كثير من أن الحركة تُرى، وأن لها طولاً، وكلا القولين فاحش، لأنَّا لا نرى إلا اللون، والحركة ليست ذات لون، وكذلك أيضاً من كان

له طول فله عرض، وما كان له عرض فله عمق، وما كان هكذا فهو جسم»[32].

ويرى د. يوسف نوفل أنه بقول ابن حزم «أنَّا لا نرى إلا اللون، والحركة ليست لوناً»؛ «أن في ذلك ما يجعل اللون - في نظرنا - في منزلة بين الحركة والجسم، لأنه يميز الجسم من الحركة، إذ يقبله الجسم ولا تقبله الحركة حسب منطوق كلامه»[33]. ورأى د. نوفل له وجاهته؛ وبخاصة أننا نعرف أن للون خاصية خلق الإيهام بالحركة.

إذا كان ما عرضناه للفلاسفة والبلاغيين القدامى حول العلاقة بين الرسم والشعر من آراء ورؤى؛ قد أدَّى دوره في حينه - سواء وافقنا هذه الرؤى أو خالفناها - فإننا نقر أنها كانت في مجملها رؤى تقتات من منطق يراعي الجانب الحسي في تقديم المعنى إلا ما ندر.

ولكننا إذا ما عرَّجنا على النقد الحديث الذي يعتنق تراسل الفنون في كثير من رؤاه الفكرية - متجاوزين نظرة الشيئيين إلى الألوان عند كل من الشاعر والرسام - سنجد ما يرتقي باللون بوصفه عنصراً جمالياً يقوم عليه بناء الصورة الشعرية؛ التي قد تنسب إليه نسباً خالصاً.

يرى د. عز الدين إسماعيل أن تشكيل العمل الفني ينقسم إلى تشكيل زماني؛ ويتبعه فن كالشعر، وتشكيل مكاني يتبعه فن كالرسم. ومن هذا التقسيم يناقش د. عز الفارق الجوهري بين فني الشعر والرسم، فهو يرى أن الفارق في التصوير الفني بينهما «أن الشاعر أداته الكلمة، والرسام أداته الألوان والأصباغ بوصفهما مواد جامدة، والأداة عنده هي الفيصل؛ فيما يمكن أن يحققه كل من الشاعر والرسام، لأن اللغة في رأيه أداة طيِّعة لتشكيل الزمن عند الشاعر،

تماماً كما أن الرسم بالألوان تشكيل بالمكان لتكتسب معنى خاصاً»[34].

ويفرق د. عز بين الرسام والشاعر على أساس من الأداة التي يستخدمها كل منهما؛ فيقول: «إن الرسام يصنع من الألوان والخطوط شيئاً جديداً، ومن العجائن يصنع المثَّال تمثاله فالمادة التي يستخدمها الرسام والمثَّال مادة غفل في ذاتها، ليس لها أي شكل، وليس لها أي معنى، أما في حالة الشاعر فيبدو الأمر مختلفاً، لأن الشاعر يستخدم ألفاظ اللغة، وألفاظ اللغة صور تم تشكيلها، وهي تتبادل بين الناس بنفس الصور التي شكِّلت عليها ذات يوم»[35].

وإذا كانت المادة وهي الألوان والعجائن غفلاً في ذاتها لا تحمل أي معنى كما يذكر د. عز في أكثر من موضع مقارنة بألفاظ اللغة التي تشكلت صوراً، والتي يذكر أن تشكيلها عند الشاعر صوراً يأتي تالياً للمفردات ذاتها، وأن خصوصية التشكيل عند الشاعر هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميز[36]. إذا كان الأمر هكذا؛ فإننا نرى أن مفردات اللغة لا قيمة لها في ذاتها مجردة عن سياقها تعبيراً وتصويراً اللهم إلا دلالتها المعجمية، وألفاظ اللغة في ذلك مثلها كمثل الألوان والعجائن، وهنا يأتي دور الفنان - فيما أظن - سواء أكان شاعراً أم رساماً أم نحَّاتاً ليضفي من خياله وذاته ما يعيد به تشكيل هذه المادة الغفل «الألفاظ - الألوان - العجائن» نافذاً إلى ما وراء تشيوئها من روحه التي قد تبعث فيها جمالاً مستتراً.

إذا سلمنا بما أحسب؛ فلا مندوحة في أن نتخذ من اللغة (التي قد تتحول إلى ألفاظ لونية عند الشاعر) مجالاً نفرق به بين مادية اللون، وحيوية اللغة كما ذهب د. عز، لأن الرسام هو الذي يستطيع أن ينطق ألوانه الجامدة على ظهر اللوحة، وكذلك المثال بما يبعثه من حيوية وجمال ناطق في تمثاله. وليس ببعيد عن قراءتنا وذوقنا مشهد وصف

البحتري في سينيته الشهيرة لصورة أنطاكيَّة، التي تمثل الصراع بين الفرس والروم، صحيح أن عمل الشاعر فيه حرية تند عن المكانية؛ وذلك عن طريق اللغة التي تعطي استخدامه لألفاظ اللون وصفاته داخل الصورة الشعرية حرية تجمع مع إيحاء اللون إيحاءات الحركة والصوت والضوء، ولكن يبقى الرسام الجيد - في نظري - قادراً على أن يكون شاعراً يحوِّل لوحته إلى قصيدة؛ بما يحمِّل به ألوانه من أحاسيس ومشاعر تجعلها توحي بتناغم كتناغم الإيقاعات والحركات التي يبتعثها فينا الشعراء الذين يبنون بالألوان صورهم الشعرية داخل قصائدهم.

يرى د. عز الدين إسماعيل أن الفارق بين الرسام والشاعر في استخدام كل منهما للون متمثل في أن «الرسام يؤثر باللون الأحمر مثلاً على أعصاب المتلقي لفنه مباشرة؛ أي بما في المادة ذات اللون الأحمر من قدرة على الإثارة؛ ترجع إلى مدى كثافة اللون ودرجته، وما إلى ذلك من خصائص ذاتية في اللون نفسه، أما الشاعر ذاته فإنه لا يستطيع أن يؤثر هذا التأثير الحسي المباشر، لأنه لا يستخدم اللون استخداماً مباشراً، أي لا يضعنا وجهاً لوجه أمام اللون، وإنما يبتعث فينا اللون من خلال الرمز الصغير الذي يدل به عليه»(37).

وتقرب نظرة «ليسنج» الناقد الألماني المشهور في القرن الثامن عشر لعمل المصور «الرسام» من نظرة د. عز؛ وإن كانت نظرته لألوان المصور تسمو بالألوان التي تصور الطبيعة عن مجرد إثارة حسية ترجع إلى كثافة اللون ودرجته، لتجعل اللون مجرد شيء مادي؛ بل إن اللون عنده قد يثير فينا خوالج مختلفة، إن تفسيره للألوان تفسير نفسي نستشفه من قوله: «أما المصور فيجمع لك ما يصوره بجميع قسماته وأجزائه في مكان أو رقعة أو في لوحة؛ فتراه بعينك في لمحة وتبصره في نظرة واحدة، وليس معنى ذلك أنه ينقل المنظر من مناظر الطبيعة

نقلاً مطابقاً لواقعه، فخياله وأحاسيسه تضيف إليه ما يثير فينا من خوالج مختلفة، وهو بمجرد أن يخلص من تصويره ترى كل الصورة قد ارتسمت في نفسه على لوحته، فهي صورة محدودة بمساحة خاصة تمتزج فيها الألوان، وتتلاصق فيها الكتل المضيئة والمظلمة، متباينة في أشعتها النيِّرة وظلالها القاتمة»[38].

ورؤية ليسنج لها وجاهتها، ذلك لأن الفنان شاعراً كان أو رساماً لابد أن يعيد إبداع الطبيعة لا أن يحاكيها كما أسلفنا القول مراراً. وهذا هو «ماتيس» لا ينظر إلى الألوان بوصفها شيئاً باهراً؛ ولكنه يراها بعين الفنان الذي يفجر فيها طاقات تسمو على مجرد المحاكاة لتتحول إلى نغمات موسيقية، ولنستمع إليه يقول: «أنا لا أستطيع أن أنقل الطبيعة نقلاً حرفياً، بل أقسرها وأخضعها لروح الصورة، وما إن تختمر عملية التأليف في ذهني وتتضح التركيبات اللونية، حتى أبدأ في العمل وأقيم العلاقات بين النغمات اللونية بطريقة تشبه طريقة المؤلف الموسيقي في تأليف الهارمونية الموسيقية»[39].

وبعدُ؛ يبقى هناك سؤال مهم: إلى أي مدى يمكن أن تكون العلاقة بين الشعر بوصفه رسماً بألفاظ اللون عبر صور ذهنية تثير من خلال التشكيل مزيداً من الكشف عن عوالم الشاعر والنص معاً؛ وبين الرسم بالألوان رسماً يتخذ حيزاً مكانياً من خلال لوحاته؛ يفجِّر من خلالها رسام مقتدر طاقات شعورية ونفسية تتعالى على مادية اللون وتشيئه؟!

الحق أن جانباً كبيراً وطموحاً من الإجابة على هذا السؤال يمكن أن يبين عنه ما يمكن أن أقدمه من قراءة نقدية لنماذج شعرية من تراثنا العربي والأندلسي منه بخاصة لاحتفائه بجانب اللون؛ وذلك في بحث قادم إن شاء الله.

هوامش البحث

1) «دلالة الألوان عند العرب» - د. عبدالحميد إبراهيم، 89 - مجلة الحرس الوطني السعودية - ع 172 - رجب 1417هـ - نوفمبر وديسمبر 1977م.

2) «الإضاءة المسرحية» - شكري عبدالوهَّاب، 70 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1985م.

3) نفسه، الصفحة نفسها.

4) نفسه، 72.

5) «دلالة الألوان عند العرب»، 89.

6) نفسه، الصفحة نفسها.

7) «ما الأدب» - جان بول سارتر - ترجمة وتعليق د. محمد غنيمي هلال، 3 - دار العودة - بيروت - 1984م.

8) نفسه، 4.

9) نفسه، الصفحة نفسها.

10) نفسه، 5.

11) «علم النفس والأدب» - د. سامي الدروبي، 18 - دار المعارف - ط 2 - 1981م.

12) «دلالة الألوان..»، 89.

13) «الديوان» - عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني - 20، 21 - دار الشعب - ط 7 - 1414هـ - 1977م.

14) «علم النفس والأدب»، 22.

15) «طوق الحمامة في الألفة والآلاف» - ابن حزم الأندلسي - ضبطه وحرر هوامشه د. *الطاهر* أحمد مكّي، 24 - دار المعارف - ط 5 - 1413هـ - 1993م.

16) نفسه، 24، 25.

17) «الصورة الشعرية والرمز اللوني» - د. يوسف حسن نوفل، 17 - دار المعارف - 1995م.

18) طوق الحمامة، 25.

19 - نفسه، 45.

20) «الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي» - د. جابر عصفور، 285 - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط 3 - 1992م، وانظر: «الموسيقي الكبير» للفارابي - تحقيق غطاس عبدالملك خشبة، 1183 - دار الكتاب العربي - القاهرة - د.ت، حيث يرى: «أن موضوعات الأقاويل الشعرية هي بوجه عام جميع الموجودات الممكن أن يقع بها علم الإنسان».

21) نفسه، 285، 286.

22) «سر الفصاحة» - ابن سنان الخفاجي - تحقيق عبدالمتعال الصعيدي - مكتبة صبيح - القاهرة 1969م.

23) «دلائل الإعجاز» - عبدالقاهرة الجرجاني - تصحيح السيد محمد رشيد رضا، 70 - دار المعرفة للطباعة والنشر - 1402هـ - 1981م.

24) «الصورة الفنية في التراث..»، 292، 293.

25) نفسه، 294.

26) انظر في ذلك «اللغة واللون» - د. أحمد مختار عمر، 136 وما بعدها - دار البحوث العلمية - الكويت - ط 1 - 1402هـ - 1982م، وانظر: «الإضاءة المسرحية»، 100 وما بعدها.

27) «علم النفس والأدب»، 228.

28) «الأصول والفروع» لابن حزم الأندلسي، صححه وضبطه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، 18/1 - دار الكتب العلمية - بيروت - ط 1 - 1404هـ - 1984م». وهشام بن الحكم أحد المتكلمين الكوفيين، توفي سنة 155هـ، وقد وصفه الرشيد «بأن صارم مقالته في الدفاع عن الإمامة أمضى من مئة سيف - وهذا ما دفع الشيعة للدفاع عنه».

29) نفسه، 19.

30) نفسه، الصفحة نفسها.

31) نفسه، 19.

32) نفسه 142.

33) «الصورة الشعرية والرمز اللوني»، 20.

34) «التفسير النفسي للأدب» - د. عز الدين إسماعيل -، 47 - مكتبة غريب - القاهرة - ط 4 - 1984م.

35) نفسه، 48.

36) نفسه، 49.

37) نفسه، 51.

38) «في النقد الأدبي»، - د. شوقي ضيف 92، 93 - دار المعارف - ط 5 - 1997م.

39) «الفن والفنانون» - دوبرت جولد ووتر وماركو تريفيبس - ترجمة د. مصطفى الصاوي الجويني، 431 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1976م، وانظر: «الإضاءة المسرحية» - مرجع سابق - ص 72، 73.

* * *



جديد المقدمة الطللية في العصر العباسي



عبدالستار ضيف

- 1 -

1 - 1 مقدمة القصيدة:

ما يذكره الشعراء في بدء قصائدهم، خاصة المطوّلات، قبل الدخول إلى غرضهم الرئيس الذي غالباً ما يكون مدحاً أو فخراً أو هجاء، من وقوف على الأطلال، أو غزل إلى آخره مما تعارف الشعراء على البدء به منذ العصر الجاهلي.

فهي إذاً تقليد فني أرساه شعراء الجاهلية، وحافظ عليه الشعراء في العصور التالية، وعدّه النقاد لاسيما المحافظون منهم تقليداً يجب الالتزام به، ويعاب الخروج عليه.

في هذا البحث نقف مع «المقدمة الطللية» أهمّ تلك المقدمات التي أرسى أصولها الشاعر الجاهلي؛ فقد تصدرت ستاً من المعلقات السبع[1] وكثيراً من المطوّلات في هذا العصر، يقول أبو هلال العسكري[2]: «كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها والوجد بفراق ساكنيها».

نقف مع هذه المقدمة لنرى موقف الشاعر العباسي منها بين سلطة التقليد ونزعة التجديد، وتجليات هذا التجديد في الأسلوب والدلالة.

فما هذه المقدمة: معالمها، وقيمتها الدلالية والفنية؟ وكيف نظر النقاد قديماً وحديثاً إليها؟

لعلنا لا نجد في تراثنا النقدي أصلح لإلقاء الضوء على المقدمة الطللية بما يوضح هذه الأمور من قول ابن قتيبة[3]: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بالديار والدِّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمَد في الحلول والظَّعْن على خلاف ما عليه نازلة المدَر، لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبُّعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدَّة الوجد وألم الفراق، وفرْط الصبابة والشوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبَّة الغزل، وإلْف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم، حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسُرَى الليل وحرَّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزَّه للسماح، وفضَّله على الأشباه، وصغّر في قدره الجزيلَ.

فالشاعر المُجيد من سلك هذه الأساليب، وعدَّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد.

ثم يقول: وليس لمتأخِّر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسامة، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مُشيَّد البنيان؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر، والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري؛ لأن المتقدمين جرَوا على قطع منابت الشِّيح والحَنْوة والعرارة».

ولسنا هنا بصدد مناقشة هذه الرؤية للمقدمة الطللية، وحسبنا أنها رسمت معالمها كما وضعها الشاعر الجاهلي، وأبانت عن ارتباطها الوثيق بعالمه البدوي، ثم عن نظرة النقاد إليها على أنها المثال الذي يجب أن يحتذيه الشعراء مضموناً وشكلاً مهما ابتعد الشاعر زماناً عن العصر الجاهلي ومكاناً عن البيئة البدوية، وهي نظرة كان لها أثرها - لا شك - في أن يظل لهذه المقدمة سلطاناً بشكل ما على الشعراء على تتابع العصور.

ومما له أهميته في هذه الرؤية الوعي لدى الشاعر والناقد بالمهمة الإبداعية للمقدمة؛ إذ فيها تنشيط للمبدع، ولها تأثير في المتلقي بما يسهم في جودة العمل كله ونجاحه في

بلوغ غايته، وهو ما أكده على نحو ما الشعراء «قيل لكُثَيِّر: يا أبا صخر، كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال أطوف في الرباع المخلية، والرياض المعشبة، فيسهل عليَّ أرصنه، ويسرع إلي أحسنه»[4].

«وسئل ذو الرمة: كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر؟ فقال: كيف ينقفل وعندي مفتاحه؟ قيل له: وعنه سألناك، ما هو؟ قال: الخلوة بذكر الأحباب.

ثم ضيف ابن رشيق: فهذا لأنه عاشق، ولعمري إنه إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة فقد ولج من الباب، ووضع رجله في الركاب»[5].

وإن كنا نرى أن مقدمة القصيدة أخطر من أن تكون مجرد وسيلة لتنشيط الشاعر، والتأثير في المتلقي بما ينجح الغرض الرئيس وما يجعلها مجرد خادم له؛ فلهذه المقدمة دلالتها الخاصة التي يقصد إليها الشاعر في الأساس، وإن ظلت لها صلتها الحميمة بالغرض الرئيس في القصيدة بما أنهما يشكلان عملاً إبداعياً واحداً.

وفيما يخص المقدمة الطللية فلا شك أنها كانت لدى الشاعر الجاهلي تعبيراً صادقاً عن حياته وواقعه، بما عرف من ترحال وأطلال ولقاء وفراق وما يرتبط بذلك كله من مشاعر الفقد والحنين، وعلى هذا فالوقفة الطللية - كما تقول الدكتورة نجمة إدريس[6] «تنبثق في القصيدة الجاهلية كضرورة بيئية

حياتية وجدانية، فظاهرة التنقل والترحال وما تتطلبه حياة الصحراء من السعي الدائم وراء موطن الكلأ والمرعى كانت ولا شك من دواعي هذه الوقفة الباكية على الطلل، إن الترحال والفراق وما يولدانه من لوعة وشجن شديدا الارتباط بهذه الوقفة، بل هما من دواعيها وأسبابها الوجيهة، فممارسة هذا اللون من التعبير هو بعينه ممارسة الترحال والتنقل ومن ثم معاناة الفراق ومعانقة اللوعة والشجن».

والدكتور إيليا حاوي يؤكد هذا حين يرى أن «في القصيدة الجاهلية عناوين وكنايات كبرى مستمدة من واقع الشاعر، وأن الطلل هامة تلك الكنايات، وفيه تعبير عن معاناة التغير والصورة»[7]!

1 - 2 وقد كانت المقدمات بصفة عامة والمقدمة الطللية بصفة خاصة حتى مبتدأ العصر العباسي لا تكاد تخرج عما أرساه الشاعر الجاهلي لها من تقاليد، فكانت أقرب إلى أن تكون جاهلية المضمون والشكل، سوى خطوط يسيرة أضافها الشعراء الأمويون إلى الخطوط القديمة تتمثل في التفريعات والتوليدات في معاني الجاهليين والمخضرمين وصورهم، وسوى المقدمة الخمرية التي نمّاها الأخطل ولم يكتب لها الذيوع، وكان عمرور بن كلثوم قد اخترعها في الجاهلية[8].

بل إن هذه النزعة المحافظة في شعر العصر الإسلامي والأموي لم تكن قاصرة على مقدمات القصائد، بل عمّت

الشعر في معظم موضوعاته، فقد «كان دور الشاعر حتى العصر العباسي أن يكون حريصاً على عدم المساس بالقيم المطلقة للشكل الشعري القديم، يحافظ عليه ويتمسك به؛ إذ كانت القيمة الفنية عنده لا تتحقق إلا إذا استطاع أن يملأ الحاضر بما يرتفع به إلى مستوى الماضي، أي إلى الكمال الكلي الذي يتمثل في النموذج القديم، والذي لا يمكن أن يكون في الحاضر أو المستقبل كمال يضاهيه»[9].

***

1 - 3 وكان الأمر مختلفاً في العصر العباسي اختلافاً شمل الحياة والشعر، فهو عصر النهضة الأدبية الكبيرة والتحول الاجتماعي الخطير بما صاحبه من نضج عقلي، واعتداد بالذات، وإكبار لحرية الرأي والسلوك، حيث لم تعد للتقاليد مهابتها، ولا للأعراف مكانتها، وإنما غدا كل تقليد محلاً للنظر، وحلَّ التساؤل محل التسليم، فكان الصراع الذي عرفه العصر بين المحافظين والمجددين، وهو صراع شمل الكثير من مناحي الحياة في هذا العصر بما فيها الحياة الأدبية، في هذا العصر - كما يقول الدكتور محمد زكي العشماوي - «تم الانتقال إلى مرحلة بدأ فيها الشعر يخرج من دائرة القبول والرضا والاستسلام والولاء للجماعة وقيمها وأخلاقها إلى دائرة التساول والرفض والتمرد والسخرية»[10].

فماذا عن مقدمة القصيدة لدى الشاعر في هذا العصر؟

في الإجابة عن هذا السؤال نقرر أمرين هما:

أولاً - إن الشاعر العباسي اهتم بالتقديم لقصائده لاسيما قصائد المديح اهتماماً لا يقل فيه عن الشاعر قبله، فكان يحرص على هذه المقدمات ويُجوِّد فيها تجويداً كثيراً ما يتفوق فيه على تجويده في الغرض الرئيس للقصيدة، ولعل من أسباب ذلك إلى جانب ما ألمحنا إليه:

أ - إن هذه المقدمة كثيراً ما تتناول الجانب الذاتي من التجربة للشاعر، فهو فيها أقرب إلى نفسه، مما يجعلها متنفساً له يُضمِّنها معاناته ويصور فيها مشاعره الخاصة، ولعل مما يصور قرب هذه المقدمات من نفس الشاعر قول أبي تمام[11]:

طاب فيكَ المديحُ والتذَّ حتى ... فاق وصف الديار والتشبيبا

ب - إن هذا التقديم في قصائد المدح - كما هو الغالب - يصور من حالات الشاعر ما يوجب على الممدوح الحقَّ والمكافأة؛ فهو مُحِبٌّ فارقه الحبيب، أو صاحبُ هموم يتسلى عنها بشرب المدامة، ثم إنه قطع إلى الممدوح رحلة شاقة أنضته وأهزلت راحلته.

لذا وجدنا بعض مقدمات القصائد كانت تطول حتى لتطغى في بعض الأحيان على أبيات المدح، وهذا مسلم بن الوليد يطالعنا بمدحة له يستهلها بقوله[12]:

أديري عليَّ الراح ساقيةَ الخمرِ ... ولا تسأليني واسألي الكأس عن أمري

فيقدم بذكر المدامة والنسيب ووصف الرحلة إلى الممدوح في سبعة وعشرين بيتاً لقصيدة من تسعة وعشرين بيتاً، ومعنى ذلك أن نصيب المدح منها كان بيتين فقط.

ثانياً - إن من يتصفح دواوين شعراء العصر العباسي يجد أن الكثير من القصائد لاسيما المطوّلات بدئت بمقدمات قد تطول وقد تقصر، مقدمات متنوعة، منها ما هو تقليدي يضرب بجذوره في التراث الشعري القديم، وإن كان قد ناله من التطور على يد الشاعر العباسي ما نال أغراض الشعر التقليدية. ومنها ما هو جديد استجابة لمقتضيات العصر والبيئة، واستحدثها الشاعر العباسي مع ما استحدث في حياته وفنه. وكانت **المقدمة الطللية** من بين ما استبقى الشاعر العباسي من المقدمات التقليدية.

فإذا أردنا أن نتعرف السر في استبقاء الشاعر العباسي هذه المقدمة على ما يبدو من أنها غريبة على حياته وبيئته أمكننا أن نحدد عاملين كان لهما أهميتهما وتأثيرهما في هذا الأمر، هما:

أولاً - الاتجاه اللغوي النقدي المحافظ بما كان له من سلطان على الشعراء لاسيما في أوائل هذا العصر، هذا الاتجاه كان يرفع لواء الشعر الجاهلي جاعلاً منه النموذج الذي يجب على الشاعر أن يترسمه، والمثال الذي يرنو إليه، وقد رأينا صورة من التعبير عن هذا الاتجاه فيما رواه ابن قتيبة عن بعض أهل الأدب بشأن هذه المقدمة.

ويرى أحد النقاد أنه «منذ أن حظر ابن قتيبة على شعراء عصره أن يخرجوا عن مذهب المتقدمين، ومنذ أن طلب منهم أن يقفوا بالأطلال القديمة لا بمشيد البنيان، وأن يلتزموا بنظام القصيدة التقليدي، استقرت في النقد العربي نزعة واضحة إلى قياس الشعر على الأنماط القديمة، والالتزام بالنظام السلفي شكلاً ومضموناً»[13].

وكان من الطبيعي أن يحرص الممدوحون على أن يسلك الشعراء هذا النهج فيما يقدمون لهم من مدائح، فهو نهج الشعر الأصيل الذي يكفل له البقاء.

ثانياً - في هذا العصر الذي قويت فيه النزعة الشعوبية بما فيها من سخرية بالتقاليد العربية رأى الخلفاء في الحفاظ على المقدمة الطللية مقاومة لهذه النزعة التي كانت تهدد فيما تهدد كل ما هو عربي حتى الدولة والخلافة، وقد صور شعر أبي نواس الذي عُرف بالثورة على هذه المقدمة ضيقَ الخليفة العباسي بمسلكه حين استبدل بالمقدمة الطللية المقدمة الخمرية، ومما قاله في ذلك[14]:

أعرْ شعرك الأطلالَ والدمن القفرا ... فقد طالما أزرى به نعتُك الخمرا
دعاني إلى وصف الطلول مسلَّطٌ ... تضيق ذراعي أن أجوز له أمرا
فسمعاً أميرَ المؤمنين وطاعةً ... وإن كنت قد جشمتني مركبا وعرا

هذه الأبيات لأبي نواس تصور الأزمة التي عاشها الشاعر العباسي، وهي أزمة تمثلت في كونه يعيش نمطاً جديداً

من الحياة على المستويين المادي والمعنوي، وهو في الوقت نفسه محاصر بأشكال من التعبير وقيم في الفن الشعري كانت ملائمة في يوم ما لتجارب أسلافه ولكنها لم تعد ملائمة لعصره، - والفن - أو بالأحرى الفنان - يعاني الأزمة دائماً إذا كانت الحياة سابقة عليه؛ إذ من طبيعة الفنان أن يعكس نبض الحياة التي يعيشها، إن لم يتقدمها بخطوات[15].

وإذا كانت المقدمة الطللية من بين ما استبقى الشاعر العباسي من المقدمات التقليدية نتيجة لما ذكرنا فإنها لم تعد تحتل مكان الصدارة كما كانت قبل ذلك، وكان تراجعها عن هذه المكانة تراجعاً ملحوظاً عند كثير من الشعراء؛ وحسبنا دليلاً على ذلك أن ديوان المتنبي لا تكاد عدد المقدمات الطللية فيه تزيد على عدد أصابع اليدين مفسحة المجال لأنواع كثيرة من المقدمات، مثل مقدمات الغزل، والفخر، ووصف الطبيعة، والحكمة، والفروسية، والشكوى، والشيب والشباب.

- 2 -

بعد هذه المقدمة التي لم يكن منها بد ندلف إلى صلب موضوعنا حيث نتعرف «**جديد المقدمة الطللية في العصر العباسي**».

يطرح هذا الموضوع سؤالين هما:

أولاً - إلى أي مدى جدد الشاعر العباسي في هذه المقدمة الطللية: ماذا أبقى من عناصرها التقليدية؟ وماذا

أضاف إليها من عناصر جديدة؟ وهو سؤال يتعلق بالتجديد الأسلوبي.

ثانياً - لماذا استبقى الشاعر العباسي ابن الحاضرة الجديدة هذا التقليد المرتبط بحياة البادية؟ أكان ذلك مجرد تقليد لمن سبقه أم كان يحمل دلالات خاصة؟ فالسؤال هنا يتعلق بالتجديد الدلالي.

سؤالان على قدر كبير من الأهمية، مما يؤكد أهمية الموضوع، وتشعب مناحيه، وحاجته إلى منهج دقيق، يقوم على تتبع النماذج، وطول الملاحظة، واستقراء الخصائص، واعتماد المقارنة، وتأمل الدلالة بمستوياتها المختلفة، مع عدم إغفال السياق التاريخي بقطبيه الرئيسين: الشاعر والبيئة، وهو المنهج الذي نتبعه في الإجابة عن هذين السؤالين المهمين بما يكشف جوانب هذا الموضوع ويوفيه حقه من الاستقصاء والدقة والأمانة.

لقد ضمت المقدمة الطللية كما رسمها الشاعر الجاهلي مجموعة من العناصر أهمها:

الوقوف على الطلل أو وصف الديار

الظعن أو رحيل الأحباب

الرحلة أي رحلة الشاعر

وليس معنى هذا أن كل مقدمة طللية تجمع هذه العناصر

الثلاثة، فقد تجتمع في مقدمة واحدة، كما وجدنا في معلقتي طرفة ولبيد، وقد تقتصر المقدمة على عنصرين كما في معلقة زهير فقد اقتصرت المقدمة فيها على وصف الديار والحديث عن الظعائن، وقد تقتصر المقدمة على عنصر واحد مثل معلقة امرئ القيس فليس فيها من هذه العناصر سوى الوقوف على الطلل.

وسوف نتناول **كلاً** من هذه العناصر لنرى كيف استعملها الشاعر العباسي، ونتعرف مظاهر التجديد التي أضفاها عليها أسلوباً ودلالة.



* * *

2 - 1 **«الوقوف على الطلل»** أهم عناصر المقدمة الطللية، به تُستهل عادة، ولا تكاد تخلو منه.

نبدأ بحث هذا العنصر بالنظر في إحدى الوقفات الطللية للمتنبي في مقدمة لإحدى قصائده في سيف الدولة، يقول فيها[16]:

فديناك من ربع وإن زدتنا كربا ... فإنك كنت الشرق للشمس والغربا
وكيف عرفنا رسم من لم يدع لنا ... فؤاداً لعرفان الرُّسوم ولا لُبّا
نزلنا عن الأكوار نمشي كرامةً ... لمن بان عنه أن نُلِمَّ به ركْبا
ندمّ السحاب الغر في فعلها به ... ونعرض عنها كلّما طلعت عَتْبا
ومن صحب الدنيا طويلاً تقلبت ... على عينه حتى يرى صدقها كذْبا
وكيف التذاذي بالأصائل والضُّحى ... إذا لم يعد ذاك النسيمُ الذي هَبّا

ذكـرت بـه وصـلاً كـأنْ لم أفـز به   وعـيشـاً كـأني كنتُ أقطعـه وثبا
وفـتـانةُ العـينين قـتـالةُ الهـوى   إذا نفـحت شـيخـاً روائحُـها شبّـا
لهـــا بشـَـر الدرِّ الذي قلِّدت به   ولم أر بدراً قـبلهـا قلِّد الشُّـهْـبا
فيا شوقُ ما أبقى ويا لي من النوى   ويا دمعُ ما أجرى ويا قلبُ ما أصبى
لقــد لعب البين المشتُّ بهـــا وبي   وزوّدني في السيـر مـا زود الضّبا

فالمتنبي يقف على ربع الحبيب يحييه ويفديه، متعجباً من اهتدائه إلى رسوم دياره وقد سلبه حبُّه العقلَ والقلب، وإكراماً لهذا الحبيب يأبى أن يمر على ربعه راكباً، ويغضب له حين ينزل المطر عليه مُعفِّياً آثاره، فيذم السحاب، ويعرض عنه كلما طلع.

لقد رحل الحبيب، وتغيرت الديار، فلا لذة ولا سعادة في الوقوف بها، وإنما ذكريات تهيج فتثير الأسى، وتضاعف الكروب، ذكريات عيشه بجوار الحبيب، ناعماً بوصله، سعيداً بقربه، مفتوناً بحبه، مأخوذاً بجماله.

ولتعرف **مظاهر التطور** في هذه الوقفة الطللية مقارنةً بوقفات الشعراء في المقدمات الطللية القديمة يحسن أن نضع بين أيدينا واحدة منها نموذجاً للطللية القديمة كما رسمها الشاعر الجاهلي ولتكن طللية زهير بن أبي سلمى التي استهل بها معلقته، حيث يقول(17):

أمِنْ أمِّ أوفى دمنةٌ لم تكلَّمِ   بحومانة الدرّاج فالمتثلَّمِ
ودارٌ لها بالرقمتين كأنها   مراجيع وشْم في نواشر مِعْصم

بهـا العِـين والآرامُ يمشين خلفـةً وأطلاؤها ينهضن من كلِّ مَجْثَمِ
وقفت بها من بعد عشرين حجة فـلأيا عـرفتُ الدار بعـد توهُّمِ
أثافيَّ سُعْفاً في معرَّس مِرْجَل ونؤيا كجِذْمِ الحوض لم يتثلَّمِ
فلمـا عـرفت الدار قلت لربعهـا ألا انعم صَباحاً أيها الربْع واسلم

حين نقارن بين المقدمة التي ذكرناها وهذه المقدمة لزهير يمكن أن نلاحظ الكثير من **مظاهر التطور** في الوقفة الطللية لدى المتنبي لعل أبرزها:

- التخفف من كثير من عناصر الطلل التقليدي: فلا تحديد لمكان الربع، ولا تعديد لمعالمه وبقاياه، ولا ذكر للحيوانات التي تروح وتغدو فيه بعد رحيل أهله، ولا حديث عن الظعائن والارتحال، ولا وصف للناقة والصحراء، إلى غير ذلك من العناصر التي نجدها أو نجد بعضها في كثير من المقدمات الطللية لدى شعراء الجاهلية وشعراء العصر الإسلامي والأموي.
- هذا الأسلوب الجديد بما فيه من ألفاظ واضحة عذبة، وعبارات سلسلة محكمة، ومعاني تفيض رقة ودماثة، وصور طريفة، وإيقاع أخاذ يبلغ مداه في التقسيم الرائع الذي نجده في قوله:

فيا شوقُ ما أبقى ويا لي من النوى ويا دمعُ ما أجرى ويا قلبُ ما أصبى

إنها سمات الأسلوب الجديد الذي جاء استجابة لحضارة

العصر، وطبيعة الحياة فيه، وما عرف من ألوان الترف، وضروب التأنق، فكان أن رقّت المشاعر، وأرهفت الأحاسيس، وكان هذا البيت الذي يقطر رقة:

نزلنا عن الأكوار نمشي كرامة　　لمن بان عنه أن نلم به ركبا

وهي رقة لا تخلو منها باقي الأبيات.

- تعكس الأبيات في طللية المتنبي الحياة العباسية بما عرفت من ترف وتأنق:

أما الترف فيظهر في تصوير بشرة الحبيبة بالدر الذي قلدت به، على ما نرى في قوله:

لها بشر الدر الذي قلدت به　　ولم أر بدراً قبلها قلد الشهبا

ويظهر التأنق في ألوان البديع من طباق، وجناس، وحسن تقسيم، وهو بديع يتناثر في الأبيات لا نحس فيه تكلفاً وإنما قوة طبع وجمال صنعة.

- يتجلى لنا الشاعر العباسي بثقافته ورقيه العقلي خلال هذه المقدمات الطللية في تلك النظرات الكلية التي يصوغها حكماً يضمنها نظراته في الحياة، فوقوف المتنبي أمام الربع الذي أخلق بعد جِدَّة، وغدا مثيراً للآلام بعد أن كان موطناً للسعادة، يدفعه إلى النظر في الحياة وتأمل أمورها، ليرى أن ما حدث لهذا الربع يحدث لكل شيء، وأن الحياة لا تبقي شيئاً على حاله، فكل جديد إلى بلىً، وكل وصل إلى قطيعة، وكل عمران إلى خراب، عن هذا النظر والتأمل تنبثق هذه الحكمة البليغة:

ومن صحب الدنيا طويلاً تقلبت   على عينه حتى يرى صدقها كذبا

فهو إذ يبكي الطلل، ويفدي الربع، ويحن إلى عهده، إنما يبكي تقلب الحياة وغدر الدنيا، ويحن إلى عهود سعيدة جادت بها عليه، لكنها لم تفتأ أن سلبته إياها، ولم تبق له إلا أطلال ذكرى.

ويسلمنا هذا إلى السؤال الثاني، وهو يتعلق بالغاية من استبقاء الشاعر العباسي للمقدمة الطللية التي لم تعد بطبيعتها البدوية تلائم حياته الجديدة. إنها غاية فنية وليست مجرد تقليد فاقد للوعي والقيمة؛ فقد غدت الأطلال عند الشاعر العباسي ومن جاء بعده من الشعراء رمزاً لما مضت به الحياة ففقَده من شباب وحب وعهود سعيدة فهو يبكيها ويحن إليها، متمنياً لو عادت، وليس كالقالب الطللي بما يحمل من أحاسيس الفقد وما يهيج من مشاعر الحنين أقوى في التعبير عن ذلك.

فالأطلال هنا ليست أطلال البادية التي عرفها الشاعر الجاهلي ووقف بها وصورها في مقدماته الطللية، إنما هي أطلال الحياة، أو أطلال الزمن، أطلال لا تعرف عصراً دون عصر أو بيئة دون أخرى.

وإذا كان هذا هو أمر الدلالة العامة للطلل بعد أن انتقل من الطلل الحقيقي عند الشاعر الجاهلي والتقليدي عند الشاعر الأموي إلى الطلل الرمز عند الشاعر العباسي فإن من الطبيعي أن يكون للطلل عند كل شاعر دلالته الرمزية الخاصة داخل

هذه الدلالة العامة، هذه الدلالة الخاصة يمكن الكشف عنها بالتعرف على الشاعر: طبيعته وحياته وما مر به من ظروف وأحداث.

والكشف عن هذه الدلالة الرمزية الخاصة لطللية الشاعر أمر على درجة كبيرة من الأهمية، فبذلك يتم الكشف عن عالمه النفسي الخاص وتوضع تجاربه الشعرية في إطارها الصحيح، ويتم التناسق بين عالميه الواقعي والفني.

وفيما يتعلق بالمتنبي وطللياته ومنها الطللية التي قرأناها، فإن النظر في طبيعة المتنبي وسيرة حياته وشعره يكشف لنا بكثير من الجلاء عن الدلالة الخاصة للرمز في طللياته.

فلم تكن حبيبته التي يتغزل بها ويسحّ الدموع على أطلالها امرأة في أغلب الظن، فحياة المتنبي وطبيعته واهتماماته توقفنا على أن المرأة لم تجد مكاناً لها في قلبه وسط مطامحه التي لم تعرف لها حداً في الثروة والجاه، وسعيه الدائب لتحقيقها، فكانت عشقَه الذي خفق له قلبُه وملأ عليه حياتَه وحبَّه الذي تغنى به في قصائده، كما كانت مصدر قلقه وهمه الذي عكسه شعره شكوى وتمرداً وسخطاً على الحياة والناس. وهذا أمر مهم في حياة المتنبي تنبه له دارسو حياته وفنِّه حين عرضوا لشعره في الغزل:

فالباحث الكبير عبدالوهاب عزام يرى[18] «أن أبا الطيب لم يكن غزلاً، لم يكن رقيقاً يأسره الهوى، يخفق له قلبه،

ويسيل دمعه، ويغنّي لسانه... وليس في طبعه ونزوعه من أهل الغزل، وقد تجنَّب الغزل في مطلع كثير من القصائد حَيْداً عن طريق الشعراء، وصرَّح بلومهم على هذا إذ قال في مطلع قصيدة سيفيَّة:

إذا كان مدحٌ فالنسيبُ المقدَّمُ   أكلُّ فصيح قال شعراً مُتَيَّمُ

وقال في قصيدة أخرى:

وما العشقُ إلا غِرَّةٌ وطماعةٌ   يُعَرِّض قلبٌ نفسَه فيُصابُ
وغير فؤادي للغواني رَمِيَّة   وغير بناني للزُّجاج رِكاب
تركنا لأطراف القنا كل شهوة   فليس لنا إلا بهنَّ لِعاب

ولكنه حينما أراد أن يتغزل تأسياً بالشعراء استطاع أن يجيد».

ثم يذكر أمثلة من غزله معقباً عليها بقوله: «يتبين بهذا أن الرجل مجيد في الغزل، متصرِّف فيه. ولولا طبع شاعر، وبيان قادر ما أحسن هذا الإحسان في موضوع لا يميل له طبعه، ولا تخضع كبرياؤه له».

كما تنبه لذلك الدكتور سامي الدهان، فتساءل عقب ذكر أبيات للمتنبي في الغزل قائلاً[19]: «من هي هذه الفاتنة التي أحبها المتنبي؟ أهي الدنيا أم المناصب العالية، أم الثروة والطموح والمجد والعز والنصر؟ وهل ترك قلبه مكاناً للمرأة فيه غير أن يلهو بذكر اسمها ليفتتح بها شعره، ويعطر بها نشيده، فهي تمثال جميل يزين بيت الشعر عنده، وهي ديباجة مشرقة تستقبل السامع والقارئ، فلن نُصدِّق قوله حين يبالغ في العشق:

وما هي إلا لحظةٌ بعد لحظةٍ إذا نزلت في قلبه رحل العقلُ
جرى حبها مجرى دمي في مفاصلي فأصبح لي عن كل شغل بها شغلُ

ونحن مطمئنون بعد قوله إلى أن عقله ثابت يدير المعاني حول قصور الملوك والممدوحين، وإلى أن شغله بالمجد لم يقف أبداً، فهو في هذا الغزل متصنع مع أصحابه، يقولون بأفواههم ما ليس في قلوبهم».

ونحن - وإن كنا نوافق الدكتور الدهان في أن قلب المتنبي لم يترك مكاناً للمرأة - لا نرى ما يراه من أنه كان يلهو بذكر اسمها في شعره تزييناً له وتعطيراً لنشيده؛ فما عرفنا المتنبي لاهياً بشعره، كما لم نعرفه متصنعاً يقول بفمه ما ليس في قلبه، وإنما عرفناه معبراً بصدق وقوة عن شخصيته بكل ما عانت من تجارب وما حملت من هموم، فشعره بحق مرآة لنفسه.

كما نتوقف عن قبول تفسير الأستاذ عبدالوهاب عزام بأنه تغزل تأسِّياً بالشعراء؛ فالمتنبي بعبقريته من ناحية وهمومه الكبرى التي عاش لها إنساناً وشاعراً من ناحية أخرى أبعدُ من أن يصرف شعره في مجرد التقليد.

والذي نراه أن المتنبي قد اتخذ من هذا الغزل رمزاً لأمور أشد صلة بحياته وأقوى ارتباطاً بطبيعته، إنها تلك الآمال الكبيرة التي عاش بها ولها فترة من حياته، ولم تبرح مكانها من سويداء قلبه وبؤرة اهتماماته، فكانت هي الفاتنة التي

يتغنى بحبها، ويحلم باقتناصها، ولم يجد أقدر من الغزل أسلوباً ومصطلحات أداةً تعبيرية يرمز بها إلى هذه الآمال والمطامح التي كانت شاغله الأكبر، ولا أقوى من الأطلال قالباً للتعبير عن ضياع هذه الآمال والأسى عليها ونعي الحياة لغدرها وتقلبها.

ولا نعدم أن نجد في شعر المتنبي ما يشي بهذه الغاية الرمزية لغزله وطللياته؛... ففي إحدى مقدماته يقول مخاطباً عاذلته[20]:

تقولين ما في الناس مثلَك عاشقٌ ... جدي مثل من أحببتُه تجدي مثلي
محبٌّ كنى بالبيض عن مرهفاته ... وبالحُسْن في أجسامهن عن الصُّقْل
وبالسُّمر عن سُمْر القنا غير أنني ... جناها أحبائي وأطرافُها رُسْلي
عدمتُ فؤادا لم تبت فيه فضلةٌ ... لغير الثنايا الغُرّ والحَدَق النُّجْل
فما حَرمتْ حسناءُ بالهجر غبطةً ... ولا بلّغتها من شكا الهجرَ بالوصل

إنه عاشق لا نظير له؛ لأنه يحب من لا مثيل له، وليس هذا الحبيب إلا الحرب، فإذا تغزل بالبيض من النساء فإنما يكني بهن عن مرهفات السيوف، وإذا تغنّى بحسن أجسامهن فما يقصد إلا أن يتغنى بصِقال السيوف، وهو حين يتغزل بسمر النساء فليس ذلك إلا كناية عن الرماح، وما أحباؤه إلا ما يجتني من الحرب من نصر ومجد، ورسله التي تقرب بينه وبينها ليست إلا الأسنَّة، ثم يمضي فينكر أن يقف قلبَه على ثنايا الحسان وأحداقهن؛ ويرى الغبطة الحقيقية في كسب

المعالي ونيل المجد والشرف لا في نيل اللذات ومواصلة الغانيات.

هذا حديث الشاعر عن غزله، وهو حديث يُصدِّقه ما عرفنا من طبيعته وسيرة حياته، فهل لنا بعد ذلك أن نعدّ غزله ضرباً من اللهو وجرياً وراء الزينة؟ إننا على عكس ذلك نرى أن غزل المتنبي من الأهمية بحيث يمكن أن يُعدَّ مفتاحاً للكثير من مغاليق شخصيته بعد أن نحا به هذا المنحى الرمزي وناط به مهمة التعبير الكنائي عن ما اضطرم به قلبه من آمال وآلام[21].

فإذا عدنا بهذا الفهم إلى مقدمة قصيدتنا لم نجد صعوبة في حملها عليه، فمن السهل أن نستشف منها دلالات رمزية، كأن يكون الربع الذي غيره الدهر فطمس معالمه ونأى بالحبيب عنه وأتى على مصادر السعادة التي نعم بها الشاعر حيناً في رحاب هذا الربع وقرب ذلك الحبيب - يكون هذا الربع رمزاً لفترة مضت من حياته، هي فترة الشباب التي شهدت المدّ الكبير لآماله وطموحاته، وكشف لنا شعره فيها عن نفس أقوى ما تكون أملاً وثقة عزماً، لا نستبعد أن يحن الشاعر إلى هذه الفترة وأن يتخذ من الطلل - بكل ما يحمل من معاني الحياة الغاربة والسعادة الآفلة وبكل ما يثير من حنين ويهيج من ذكريات - رمزاً لهذا الماضي، يبكيه ويحن إليه من خلاله، فهذا الماضي بما عرف من آمال وهمم هو الخليق بأسى المتنبي والجدير بدموعه، أليس هو القائل[22]:

أحقُّ عـــاف بدمــعك الهِــمَمُ   أحدثُ شيء عــهدا بهــا القدمُ

وإذا كان الربع رمزاً لهذا الماضي فإن الحبيب الذي تغنى بجماله وبكى بينه يصبح رمزاً لما عَمَر هذا الماضي من قوة النفس وكبار الآمال، وفي هذا السياق تأتي حكمته عن الدنيا وتقلبها وكذبها، حيث الشباب المنصرم والأمل الضائع.

ومما يحسن الإشارة إليه أن الدلالة الرمزية للطلل كانت معروفة في هذا العصر، فكان يُتَمَثَّل بها في دلالات رمزية يمكن التعرف عليها بربطها بالسياق من جهة وبحياة من تمثَّل بها وتاريخه من جهة أخرى، من ذلك ما يرى من أن ابن المقفع مرّ ببيت نار للمجوس بعد إسلامه، فلما رآه أحس بحنين شديد إلى دينه المانوي القديم وأنشد بيتي الأحوص[23]:

يا بيت عــاتكةَ الذي أتعــزَّلُ   حَذَرَ العدا وبك الفؤادُ مـوكَّلُ
إني لأمنحك الصــدود وإنَّني   قسما إليك مع الصدود لأمْيلُ

* * *

إضافة إلى ما رأينا من مظاهر التجديد في المقدمة الطللية التي قرأناها للمتنبي، عرفت المقدمات الطللية في العصر العباسي مظاهر عديدة للتطور والتجديد.

2 - 2 منها أن أطلال الشاعر العباسي كانت في معظمها أطلالاً حضرية، عكست ما عرفت البيئة العباسية من جمال الطبيعة، وترف الحياة، فجاءت مغايرة لأطلال البادية.

فـأطلال أبي نواس بمنأى عن البلى، تزداد على الأيام

حسن رسوم، وطيب نسيم، وتكتسي أثواب النعيم، بهذا يصفها حين يقول متسائلاً[24]:

لمن دمَنٌ تزداد حسنَ رسومِ — على طول ما أقْوَت وطيب نَسيمِ
تجافى البلى عنهن حتى كأنما — لبسْن على الإقواء ثوبَ نعيمِ

ولأطلال البحتري بهجة لاتزال الريح تنشرها وتطويها، فهو يناديها قائلاً[25]:

يا دمنةً جاذبتها الريحُ بهجتها — تبيت تنشرها طوراً وتطويها

وأطلال أبي تمام جادها الربيع وكساها النَّور، فهي[26]:

دوارسُ لم يجفُ الربيعُ ربوعَها — ولا مرَّ في أغفالها وهْو غافلُ
فقد سَحَبت فيها السحائبُ ذيلها — وقد أخملت بالنَّور فيها الخمائلُ

وأطلال ابن المعتز فيها من جمال الطبيعة وترف الحياة ما عرفه هذا الشاعر الذي ولد وتربى في قصور الخلفاء، يقول وقد وقف على منزلة الدويرة[27]:

لا مثلَ منزلة الدُّوَيْرة منزلُ — يا دارُ جادكِ وابلُ وسقاكِ
بؤساً لدهر غيَّرتكِ صروفُه — لم يمْحُ من قلبي الهوى ومحاكِ
لم يحلُ للعينين بعدك منظرٌ — ذُمَّ المنازلُ كلهن سواكِ
أيُّ المعاهد منكِ أندب طيبه — ممساكِ بالآصال أم مغداكِ
أم بردُ ظلكِ ذي الغصون وذي الجنا — أم أرضُكِ الميثاءُ أم رياكِ
وكأنما سطعت مجامرُ عنبرٍ — أو فُتَّ فأر المسك فوق ثراكِ
وكأنما حصباءُ أرضكِ جوهرٌ — وكأن ماءَ الورد دمعُ نداكِ

وكــأنما أيدي الربيع ضــحــيَّــةً   نشرت ثيــاب الوشي فــوق رُباك

إن دويرة ابن المعتز الذي وقف عليها هنا تنعم بجمال الطبيعة، وضروب الترف:

فمن جمال الطبيعة فيها: طيب المعاهد، وبرد الظل، وجمال الغصون، وحلو الثمر، وميثاء الأرض، وجمال الحصباء، وطيب الندى، وسحر الربيع.

ومن ضروب الترف: مجامر العنبر، وفأر المسك، والجوهر، وماء الورد، وثياب الوشي.

فأين هذه الدويرة من طلل الشاعر الجاهلي، وهل نرى ابن المعتز التزم بما دعا إليه النقاد المحافظون كما مثّلهم الناقد الذي روى عنه ابن قتيبة؟

لم يكن لابن المعتز ولا لغيره من شعراء العصر العباسي أن يطبقوا هذه الدعوة فيقلدوا طللية الشاعر الجاهلي بكل ما فيها من خصائص بيئته وعصره، ولو فعلوا ذلك لاغتربوا عن بيئتهم وعصرهم، ولأصبحوا عرضة لسهام اتجاه نقدي آخر، اتجاه تجديدي، يراعي الواقع الجديد، ويحكمه الذوق الحضري للعصر، أصحاب هذا الاتجاه كانوا يهيبون بالشعراء أن يحترزوا في أشعارهم ومفتتح أقوالهم مما يتطير منه، ويُسْتَجْفَى من الكلام والمخاطبة، والبكاء ووصف إقفار الديار، وتشتيت الآلاف ونعي الشباب، وذم الزمان لاسيما في القصائد التي تتضمن المدائح والتهاني[28]، فكان ما رأينا من

هذه الأطلال التي عكست آثار البيئة العباسية بما حفلت به من جمال الطبيعة وألوان الترف.

ولكن ما هذا الطلل الجميل الذي يتحدث عنه ابن المعتزل في أسىً على ما أصابه من صروف الدهر، فقد غيَّرته، بل إنها محته، ولكنها عجزت عن أن تمحو حبها من قلبه، فماتزال ماثلة فيه بكل ما عرفت من جمال، يذكرها، ويأسى لها ويحن إليها، ويدعو لها بالسقيا علَّ الحياة تدب فيها؟

إن الإجابة عن هذا التساؤل تكون مُبتسرة إذا لم تُؤسَّس على معرفة جيِّدة بحياة ابن المعتز، وعلى فهم لشعره كله في سياق هذه الحياة، وفي مقدمة هذا الشعر الوقوفُ على الأطلال وبكاءُ الديار؛ ذلك أنه - على ما يتراءى لدارس حياته وشعره - أقواها تعبيراً عن همومه، وتصويره لنفسه.

ولد عبدالله بن المعتز سنة 247هـ، في قصر الخلافة بسامراء؛ فهو حفيد المتوكل، وأبوه المعتز الذي تولى الخلافة سنة 252هـ.

في هذا القصر وفي رعاية هذا الأب نشأ ابن المعتز منعَّماً بما ينعم به أمثاله من رهف العيش، ودعة الحياة، وعزّة الملك، لكن هذا النعيم لم يدم طويلاً، فقد قلب الدهر له ظهر المحن وهو لما يزل غض العود لم يتجاوز التاسعة من عمره، ففي سنة 255هـ يهجم جند الخلافة من الأتراك على المعتز أبيه فيخلعونه ويعذبونه حتى الموت، ويُنفى الطفل عبدالله مع جدته قبيحة

إلى مكة بعد أن صودرت أموالها[29]، وهما محنتان أشد ما تكونان قسوة على الصبي، محنة خلع أبيه ومقتله، ومحنة النفي، وكانت المحنتان خليقتين بأن تتركا آثاراً غائرة في نفسه لم تفارقه طيلة حياته، وكانتا وراء ما يشيع في شعره من نبرة الحزن وما يتخلله من شكوى تقلبات الدهر وغدر الإنسان، ومن ذكريات آسية للماضي الجميل الذي أصابته الأيام فيه، وأنَّى له أن ينسى هذا الماضي الذي مر عليه كحلم جميل لم يلبث أن استيقظ منه على واقع أشد ما يكون مرارة، فلايزال ينعي هذا الماضي بمثل قوله[30]:

مر عيش عليَّ قد كان لذاً ... ودهتني الأيام فيها وحذّا

ولا يفتأ يتحسر عليه بمثل قوله[31]:

لهفي على دهر الصبا القصيرِ ... وغصنه ذي الورق النَّضيرِ
وسُكره وذنبه المغفورِ ... ومرح القلوب في الصدور
وطول حبل الأمل المجرور ... في ظل عيش غافل غَرير

هذه هي حياة الشاعر، ومأساته، ومشاعره، أفنكون بعيدين عن الصواب إذا فهمنا مقدماته الطللية في ضوء هذه الحياة وما عرفت من أحداث وما خلَّفت من مشاعر؟ وإذا لم نكن بعيدين عن الصواب في هذا الفهم أفنبعد في التأويل حين نربط بين هذا الطلل الجميل الذي يبكيه ابن المعتز ناعياً قسوة الدهر عليه، حين نربط بين هذا الطلل وماضيه السعيد الذي اغتالته صروف الدهر ولم تبق له إلا مشاعر أسى تملأ

عليه أقطار نفسه فلاتزال تلح في التعبير عنها بمختلف الأساليب، وليس كالوقوف على الديار والبكاء على الأطلال وسيلة لهذا التعبير؟

لعل هذا يفسر كثرة طلليات ابن المعتز قياساً إلى معاصريه من الشعر، وما ينعم به طلل ابن المعتز من مظاهر الترف والجمال، كما يفسر ظاهرة لافتة حين نجد أن كثيراً من الأماكن التي وقف عليها في طللياته مرتبطة بهذا الماضي؛ فهي أماكن في سامراء أو مجاورة لها كالدويرة والمطيرة والكرخ.

* * *

2 – 3 وقد يضمّن الشاعر العباسي مقدمته الطللية الحديث عما عرفه من مجون ولهو في مجالس اللهو، على ما نجد في قول سلم الخاسر في مقدمة مدحة له في موسى الهادي بن المهدي[32]:

سألتُ الديارَ وأطلالَها	وما إنْ تجاوبُ سؤَّالَها
منازلُ قد أقفرت بعدنا	وجرَّت بها الريحُ أذيالَها
وصهباءَ تعمل في الناظرين	شبتُ على الريق سلسالَها
وقد كنتُ للكأس والغانيات	إذا هجر القومُ وصَّالَها

فالشاعر إذ تخفف من العناصر البدوية التقليدية في مقدمته الطللية أضاف إليها عناصر جديدة تنتمي إلى المجتمع العباسي الذي عرف تياراً قوياً من المجون واللهو.

ومن الطبيعي أن نجد هذا اللون من التجديد عند أبي نواس، فهو شاعر المجون وأستاذ فن الخمريات في العصر العباسي، من ذلك رائيته في مدح العباس بن عبدالله حيث يستهلها بقوله[33]:

ديارُ نوارٍ ما ديارُ نوارِ كسونكَ شجْواً هنَّ منه عواري

ثم ينتقل بعد هذا البيت مباشرة إلى المجون فيقول:

يقولون في الشيب الوقارُ لأهلهِ وشيبي بحمد الله غيرُ وَقارِ
إذا كنتُ لا أنفكُّ عن طاعة الهوى فإنَّ الهوى يرمي الفتى ببوار
فها إنَّ قلبي لا محالةَ مائلٌ إلى رشإ يسعى بكأس عُقار
شمولٍ إذا شُجَّت تقول عَقيقةٌ تنافس فيها السَّوْمُ بين تِجار

* * *

2 - 4 على أن التطور الأهم في بكاء الأطلال لدى الشاعر العباسي يتمثل في التحرر من الطلل التقليدي: بأماكنه المتوارثة، وعلاقته الحميمة بالنسيب بما أنه وقوف على ديار الحبيب، وارتباطه الغالب بشعر المديح فإن تجاوزه لم يعْد الفخر والهجاء.

فقد تحررت بعض طلليات الشاعر العباسي من هذه التقاليد التي حددت معالم الطلل القديم، فجاءت أطلالاً عصرية حضرية وثيقة العلاقة بالشاعر بيئةً وحياةً وتجربةً، وتحررت من الارتباط بالغزل والمدح لتتسع لكثير من التجارب الشعرية التي تفجرها أحاسيس الفقد.

فقد بكى الشعراء أطلال القصور والقبور والندامى، ووقفوا على ديار الموتى، كما بكى شعراء الشيعة ديار أهل البيت.

فمن الوقوف على أطلال القصور رائية البحتري في مصرع الخليفة المتوكل، وقد استهلها ببكاء القصر الذي شهد هذه المأساة، وهو قصر «الجعفري» على نهر القاطول بسامراء، وهي مأساة كان الشاعر من شهودها، يقف البحتري على هذا القصر بعد هذه المأساة، وقد أصبح طللاً موحشاً: هجره أهله، وقوضت أركانه، فيبكيه ذاكراً ما كان عليه قبل مصرع الخليفة من عز ومنعة، وما عرف من حسن وأنس، مصوراً الحالة التي انتهى إليها، والجريمة التي روعت قاطنيه، فيقول[34]:

مـحلٌ على القـاطول أخلق داثرُهْ	وعادت صروف الدهر جيشاً تغاورُهْ
كأن الصَّبا تُوفي نذوراً إذا انبرت	تراوحــه أذيالهــا وتبــاكــرُهْ
ورب زمـان ناعم ثُمَّ عــهــدُهُ	ترقُّ حـواشـيــه ويونقُ ناضـرُهْ
تغـيـر حـسنُ الجـعـفـريِّ وأنسُه	وقُوِّض بادي الجعفريِّ وحاضرُهْ
تحـمَّل عنه سـاكنوه فـجـاءةً	فـعـادت سـواءً دورُه ومـقـابرُهْ
إذا نحن زرناه أجـدَّ لنا الأسى	وقد كان قبل اليوم يبهج زائرُهْ
ولم أنس وحشَ القصر إذ رِيع سربُه	وإذ ذُعـرت أطلاؤه وجـآذرُهْ
وإذ صِيح فـيـه بالرحيل فـهتِّكتْ	على عَـجَل أسـتارُه وسـتـائرُهْ
ووحـشـتَـه حتى كـأن لم يقم به	أنيسٌ، ولم تحـسـن لعين مناظرُهْ
كـأن لـم تبت فـيـه الخـلافـة طلقةً	بشـاشـتُـهـا والملكُ يُشـرق زاهرُهْ

ولم تجمع الدنيا إليه بهاءها ... وبهجتها والعيشُ غضٌّ مكاسره
فأين الحجابُ الصعبُ حيث تمنّعت ... بهيبتها أبوابُه ومقاصرهْ

فنحن هنا مع طلل عصري هو قصر الجعفري للخليفة المتوكل، وليس للطلل هنا علاقة بالنسيب الذي ارتبط به الطلل القديم، ولسنا هنا مع مقدمة لقصيدة مدح أو فخر أو هجاء وهي أغراض المقدمة الطللية في الشعر القديم، وكل هذه مظاهر مخالفة للطلل التقليدي توضح مدى التطور الذي بلغه طلل الشاعر العباسي.

وقد يقف الشاعر العباسي على قبر من يرثيه وقوف الشعراء السابقين على أطلال ديار الأحبة، فيتعرف رسومه كما كانوا يتعرفون، وينزل عن ظهور الرواحل إكراماً له كما كانوا ينزلون، ويطلب من صحبه أن يعوجوا إليه مثلما كانوا يصنعون، ثم يكون البكاء على ساكن هذا القبر وتعداد مآثره كما كانوا يبكون أحباءهم اللائي كن يقطن الديار ويعددون محاسنهن.

هذا ما نجده في قصيدة للشريف الرضي يرثي أبا إسحاق الصابي يستهلها بقوله واقفاً على قبره(35):

أيعلمُ قبرٌ بالجُنَيْنَةِ أننا ... أقمنا به ننعَى النَّدَى والمعاليا
حططنا فحيَّينا مساعيه أنها ... عظامُ المساعي لا العظامَ البواليا
مررنا به فاستشرفتنا رسومُه ... كما استشرف الروضُ الظباء الجوازيا
وما لاح ذاك التربُ حتى تحلّبت ... من الدمع أوشالٌ ملأن المآقيا

نزلنا إليـه عن ظهـور جيـادنا نكفكف بالأيدي الدموعَ الجواريا
ولما تجـاهشنا البـاءَ ولم نُطق عن الوجد إقلاعاً عذرنا البواكيا
أقـول لركب رائحين تعـرَّجـوا أريكم به فـرعـاً من المجـد ذاويا
ألـمُّـوا عليـه عـاقـرين فـإننا إذا لم نجد عَقْراً عَقَرْنا القوافيا
وحُطُّوا بـه رحلَ المكارم والعُلى وكُـبُّـوا الجـفـانَ عنده والمقـاريا
ولو أنصفوا شقُّوا عليه ضمائرا وجزُّوا رقـاباً بالظُّبى لا نواصيـا
وقـفنا فـأرخـصنا الدمـوعَ وربما تكون علـى سَوْم الغرام غـواليـا

وإذا كان الشريف الرضي قد وقف في مرثيته على قبر المرثي فإن بشار بن برد يستهل رثاء نديمين له بالوقوف على أطلال ديار ذكَّرته بهما، فيقول[36]:

أمِنْ وقـوفٍ على شـامٍ بأحـمـاد ونظرةٍ من وراء العـابد الجـادي
تبكي نديمَيْك راحاً في حَنوطهما ما أقربَ الرائحَ المبْقِي من الغادي

ووقفة بشار وإن كانت قصيرة فإن المعجم الطللي ماثل فيها، فقد وقف على «شام»، وهي جمع شامة، ومعناها العلامة المخالفة لسائر اللون، والمقصود هنا رسوم الديار وأطلالها، ونظر من وراء «العابد»، و«العابد» الخاشع، والمقصود به هنا آثار الديار التي كانت واضحة فدرست مثل النؤي يتثلم، واستعار بشار «العابد» لهذا المعنى كما استعار النابغة لذلك لفظ «الخاشع» في قوله «ونؤي كجذم الحوض أثلم خاشع»[37].

وكان لشعراء الشيعة وقفاتهم على ديار آل البيت،

يبكون خلوَّها منهم، ويذكرون الرَّزايا التي حلت بها وبأهلها، ويسترجعون ماضيها حين كانت عامرة بهم، ويدعون لها ولهم، في استيحاء لوقفات الشعراء القدماء على الأطلال، من ذلك قول سليمان بن قتيبة[38]:

مررتُ على أبيات آل محمد   فلم أرها عهدي بها يوم حُلَّت
فلا يُبْعد الله الديارَ وأهلَها   وإن أصبحت من أهلها قد تخلَّتِ
وكانوا رجاءً ثم عادوا رزيَّةً   ألا عظُمتْ تلك الرزايا وجَلَّتِ

وفي شعر الزهد وجد أبو العتاهية في بكاء الأطلال وسيلة فنية جيدة للتعبير عن تقلب الدنيا وفنائها فاستهل بها إحدى قصائده مطوِّراً في معانيها لتغدو ذات دلالات زهدية، يقول في مقدمة هذه القصيدة[39]:

لمنْ طللٌ أسائلهُ   معطَّلة منازلهُ
غداة رأيته تنعَى   أعاليَه أسافلهُ
وكنتُ أراه مأهولاً   ولكن باد آهلهُ
وكلٌّ لاعتساف الدهرِ   معرَّضةٌ مقاتلهُ

ولعل من الطريف أن أبا نواس الذي عرف بثورته على المقدمة الطللية لم يفلت من تأثيرها فإذا هو يستوحيها في خمرية بديعة له وقف فيها وصحبه على محلة من محلات الأكاسرة في المدائن لم يبق منها إلا أطلال بعد أن تركها ندامى الشراب، فقال في استيحاء بديع للطلل التراثي منشئاً طللاً عصرياً نُواسياً[40]:

ودار ندامى عطّلوها وأدلجوا   بها أثر منهم جديد ودارسُ
مساحبُ من جرّ الزِّقاق علي الثَّرى   وأضغاثُ ريحان جنيٌّ ويابسُ
حبستُ بها صحبي فجددتُ عهدهم   وإني على أمثال تلك لحابس
ولم أدر من هم غير ما شهدت به   بشرقيِّ ساباطَ الديارُ البسابسُ
أقمنا بها يوماً ويوماً ثالثاً   ويوماً له يومُ الترحُّل خامس
تدار علينا الراحُ في عسجديَّة   حبتها بألوان التصاوير فارس
قرارتها كسرى وفي جنباتها   مهاً تدَّريها بالقسيِّ الفوارس
فللخمر ما زُرّت عليه جيوبُها   وللماء ما دارت عليه القلانس

ولعل أطرف طلليات أبي نواس، بل لعلها أطرف طلليات العصر العباسي طلليته التي جاءت تحت عنوان « **وابل الإفلاس** » حيث يقف على ربع الغنى وأطلال حُسن الحال، يحيهما ويأسى لما حل بهما من بؤس وما رتع فيهما من فقر حين جادهما وابل الإفلاس، وهي طللية يمكن أن تعدَّ من الشعر الفكاهي وإن شئنا قلنا: شعر الشكوى الفكاهية، يقول فيها[41]:

حيِّ ربعَ الغنى وأطلالَ حُسن   الحال أقويْن من زمانٍ ودهرِ
جادها وابلٌ مُلثٌّ من الإفـ   لاس تمريه ريحُ بؤس وضرِّ
ثاوياتٌ ما بين دار لقيط   ما يزايلنها فكتَّاب بحر
فحذاء الصباغ من دار تيجا   ت إلى الجدول الذي ليس يجري
ترتعي عُفرُ شدَّة الحال فيها   وظِبا فاقة وظلمانُ فَقْر
لم يذر من سكانها حادثُ الأ   يام إلا فتى أعيْن بصبر
جوف بيت منها خواءٍ خرابٍ   ذهب السيلُ منه شطراً بشطر

عَـدمِ المؤنسين غـيـر كـراريـ ـس يسلِّين همَّـه في قـمَطْر
وجُـزازٍ فـيـهـا الغـريبُ إذا جـا ع قَـراها فـمـال بطناً لظهـر
ثم والى بين الجُـشـاء كـأن قـد بلغ الشِّبْعَ من قَليَّـة جُـزْر
والرقـاشـيُّ من تكرُمـه تَجْـ ـزأ أمـعـاؤه بإنشـاد شـعْـر

* * *

2 - 5 وقد ازدهر «شعر الحنين إلى الأوطان» في العصر العباسي، وما يهمنا في هذا السياق أن هذا الشعر كان في الكثير منه صورة متطورة لشعر الوقوف على الأطلال وبكاء الديار، ففي كليهما وقوف علي الرسوم، ودعاء للديار، واسترجاع لما مضى من ذكريات سعيدة، وإن كان الوقوف في شعر الحنين وقوفاً قلبياً يستحضر الشاعر فيه صورة الأوطان التي اغترب بها استحضاراً يهيج من الأحاسيس ما كان يهيج لدى الواقفين على الأطلال في الشعر القديم، فلا غرو أن وجدنا تشابهاً في المعاني والأساليب والألفاظ مما يبرر عدَّ هذا النوع من شعر الحنين صورة متطورة لشعر الوقوف على الأطلال.

من أمثلة ذلك قول أبي فراس يحن إلى موطنه «منبج» حين كان في أسر الروم(42):

قفْ في رسـوم المسـتجـا ب وحيِّ أكـنـاف المصَلَّى
فـالجوسقِ الميـمـونِ فـالسُّـ ـقـيـا بهـا فـالنهـرُ أعلى
تـلـك المنـازلُ والمـلا عبُ لا أراها الله مَـحْـلا

أوطنتُــهــا زمنَ الصِّـبــا وجـعـلتُ منبج لي مَـحـلاً
حَـرُمَ الوقــوفُ بهـا عليَّ وكــان قــبـل اليــوم حِـلاً
حين التــفــتُ رأيتَ مــا ءَ ســابحـاً وسكنتَ ظلاً
تر دارَ وادي عــيْـن قــا صــرَ منزلاً رحــبــاً مُطِلاً
وتحل بالجــســر الجنا نَ وتسكن الحـصن المعلّى
وإذا نـزلنـا بـالســوا جيـر اجتنينا العيش سـهـلا
والماءُ يـفــصـل بين زهْر الروض في الشُّطَّيْن فـصـلا
كــبــسـاط وشْيٍ جَـرَّدتْ أيدي القُـيـون عليـه نصْـلا

2 - 6 وقد يكون التجديد في عنصر «**الطلل**» محدوداً في إطار التجديد لإحدى مفرداته: بناء عليه، أو تحويراً فيه، أو إطراقاً في الأسلوب والتصوير.

فمن مفردات المقدمة الطللية الموروثة «**الحديث إلى الخليل أو الخليلين**»، وقد وجدنا من الشعراء العباسيين من يستخدمه استخداماً فنياً يوظِّف فيه توظيفاً جديداً بحيث يغدو قادراً على التعبير عن الكثير من المشاعر في بناء أسلوبي فيه كثير من الجدة والطرافة.

يقول ربيعة الرَّقِّي[43]:

خليليَّ هذا ربعُ ليلى فـقـيِّـدا بعـيـريْكمـا ثم ابكيـا وتجلَّدا
قـفـا أسـعـداني بارك الله فـيكما وإن أنتـمـا لم تفعلا ذاك فـاقعُدا
وإلا فـسـيـرا واتركـانـي وعـولتي أقل لجنابي دمنة الدار أسْـعِـدا
فـقـالا وقـد طال الثُّويُّ عليـهـمـا لعلك أن تنسى وأن تتـجَـلدا

فسرْ عنك قد عنّيتَنا وحبستنا ... على دِمَن الأطلال يومــاً مُطرَّدا
يلومُ على ليلى خليلي سفــاهةً ... وما كنتُ أهلاً في الهوى أن أُفنّدا
لعمريَ أيْ ليلى لئن شطَّت النَّوَى ... بليلى لقد صادت فؤاداً مُعَمَّدا
قتولٌ بعينيْهـا صيودٌ بدلّها ... وما تقتل الفتيـانَ إلا تَعَمُّدا

هذه المقدمة الطللية بناها الشاعر على جزئية من جزئيات الطلل القديم هي «نداء الخليل».

وما يلفت نظرنا في هذه المقدمة أنها رغم امتدادها لتستوعب الكثير من الأبيات قد اقتصرت مهمة الربع فيها على كونه المثير لتلك المشاعر، وعلى أنه المكان الذي شهد هذا الموقف، فلم نعرف عنه إلا أنه ربع ليلى، وأنه دمن أطلال.

أما مركز الثقل في تلك المقدمة فكان تصوير الشاعر لما أثاره ذلك الربع من مشاعر جياشة عن طريق ذلك الحوار الرقيق وبين خليليه، ومع حوار نجح إلى حد كبير في إبراز فكرة الشاعر وتجسيد أحاسيسه من خلال هذا الامتداد لحضورهما على مساحة أبيات المقدمة، كما أضفى على المشهد الحيوية والحركة، ومنح المقدمة الصبغة الدرامية، كل هذا في أسلوب يفيض رقة وعذوبة.

ومن مفردات الطلل القديم «**الدعاء بالسقيا**»، لكن المتنبي يجري تحويراً قوياً في هذا الدعاء الطللي الموروث، فيحيله من دعاء للديار بالسقيا إلى دعاء عليها بالعطش أو سقيا السم النقيع، فقد ساءه منها أنها لا تعرف شيئاً عمن كانوا يقطنونها، وأنها لم تبك رحيلهم. يقول(44):

مُلثُ القطر أعْطشـها ربوعـاً وإلا فـاسـقـهـا السم النقيـعـا
أسَـائلهـا عن المُتـدبِّرينا فـلا تدري ولا تذري دمـوعـا

وأبو العلاء المعري حين **يحيي الربع** لا يرضى له ما عرف من تحية الأربع؛ لأن ربعه أمير المغاني والحبيبة التي تقيم فيه أميرة الغواني، ولذا فهو يحييه تحية الملوك، فهي ما تليق به. يقول[45]:

تحيـة كسـرى في السنـاء وتُبَّعٍ لربعك لا أرضى تحـيـة أربعِ
أميـرُ المغـانـي لم تزالي أمـيـرة به للغواني في مصيف ومربع

وابن المعتز الذي عرف بالإبداع في التصوير يقدم صوراً طريفة للأثافي إحدى مفردات الطلل القديم: وذلك في قوله[46]:

أيُّ رسـم لآل هـنـد ودارِ درَسـا غـيـر ملعب وأوارِ
وثلاثٍ دنون لا لاشـتـيـاقِ جـالسـاتٍ على فَريسـةِ نارِ

وقوله[47]:

عـرِّج على الدار التي كنّا بهـا تغـيـرت من بعـد عـهْـدنا بهـا
غـيـرَ ثلاث لم تزل تشـقى بهـا كنُقَط الثّـاء لدى كـتّـابهـا

– 3 –

1 - 3 فإذا كنا مع «**الظعن**» أحد عناصر المقدمة الطللية وجدنا الكثيرين من الشعراء العباسيين يستخدمون قالبه في تجاربهم

الجديدة مستثمرين قدرته التعبيرية على مشاعر الفقد والحنين استخداماً يشي بقدرة الشاعر العباسي على التوظيف للقوالب الشعرية القديمة في التعبير عن تجاربه الخاصه.

ومرة أخرى نعود إلى معلقة زهير بن أبي سلمى لنضع أمامنا نموذجاً لعصر الظعن عند الشاعر الجاهلي؛ حتى إذا ما عرضنا نموذجاً له عند الشعر العباسي أمكن تبين مظاهر التجديد في ضوء المقارنة بين النموذجين، يقول زهير واصفاً الظعن في معلقته(48):

تبصرْ خليلي هل ترى من ظعائنٍ ... تحمَّلن بالعلياء من فوق جُرثُمِ
جعلن القنان عن يمينٍ وحَزنَهُ ... وكم بالقنان من مُحِلٍّ ومُحرمِ
علون بأنماط عتاق وكلة ... وراد حواشيها مشاكهةَ الدم
ووركن في السُّوبان يعلون متنَه ... عليهن دلُّ الناعم المتنعّمِ
بَكَرْن بكوراً واستَحَرْن بسُحرةٍ ... فهنّ بوادي الرّسِّ كاليد للفم
وفيهن ملهىً للَّطيف ومنظرٌ ... أنيقٌ لعَيْن الناظر المتوسِّم
كأن فتات العهن في كل منزل ... نزلن به حَبُّ الفَنا لم يُحطَّم
فلما وردن الماءَ زُرقاً جِمامُه ... وضعن عصيَّ الحاضر المتخيِّم
ظهرن من السوبان ثم جزعنه ... على كل قَينيٍّ قشيبٍ ومُفْأم

في هذا الظعن لزهير تطالعنا عدة لوحات تقدم مشاهد مادية تصور كثيراً مما يتعلق بالظعائن في ارتحالهن فيذكر الأماكن التي بدأن منها والتي مررن بها والتي انتهين إليها، واصفاً هذه الأماكن، كما يصف الستائر التي تغطي الهوادج،

ويصور جمال المنظر، ويتحدث عما يخلفنه في الأماكن التي يرتحلن عنها، والإبل التي يرتحلن عليها، وهي كلها كما نرى مشاهد مادية تتعامل مع حاسة البصر، فلا غرو أن خاطب خليله بقوله: تبصر خليلي هل ترى.

هذا ظعن الشاعر الجاهلي، ولا يكاد يختلف عنه ظعن الشاعر الأموي، لننظر في ظعن الشاعر العباسي لنرى إلى أي مدى جدد فيه؟

الشاعر «أشجع السلمي» يتحدث عما سيشهده الغد من رحيل الأحبة، وتفرق أهل الهوى فيكون له مع قلبه هذا الحديث الرقيق مستخدماً فكرة الظعن استخداماً فيه كثير من الجدة والطرافة، يقول مبتدئاً مدحة له في جعفر البرمكي[49]:

أتصبرُ يا قلبُ أم تجزعُ ... فإنَّ الديار غداً بلقعُ
غدا يتفرق أهلُ الهوى ... ويَكثُر باكٍ ومسترجِعُ
وتَخْتلف الأرض بالظاعنيـ ... ـن وُجوهاً تَشِتُّ ولا تُجمَعُ
وتفنى الطلولُ ويبقي الهوى ... ويصنع ذو الشوق ما يصنعُ
رأيتك تبكي وهم جيرةٌ ... فكيف تكون إذا ودَّعوا
وراحت بهم أو غدت أينقٌ ... تَخُبُّ على الأين أو توضِعُ
أتطمع في العيش بعد الفرا ... ق لبئس لعمرُك ما تطمعُ

فالظعن هنا ليس وصفاً خارجياً للمشهد يرصد التفاصيل المادية ويتجه إلى حاسة البصر كما رأينا في ظعن زهير، وإنما هو حديث إلى القلب يتجه الشاعر فيه إلى داخله في

استشراف للمشاعر والأحاسيس، وتعرُّف ما يعتور القلب منها حين يفارق الظاعنون، لقد وُظف الظعن هنا توظيفاً فنياً بالغ الجودة في التعبير عن أثر فراق الأحبة على الشاعر، فالظعن هنا لا يعدو أن يكون مثيراً، على حين انصب الاهتمام على مشاعر الفراق التي أصبحت مركز الثقل، وهو أمر يختلف فيه عن الظعن القديم كما قرأناه عند زهير.

وفي هذا السياق - سياق الحديث عن التجديد في **عنصر الظعن** لدى الشاعر العباسي - تطالعنا طللية لابن المعتز يصطنع فيها أسلوباً جديداً في الحديث عن الظعن، ينهض على حوار بين الشاعر والطلل والركب بطريقة لا أظنه قد سبق إليها، يقول(50):

تعاهدتك العهادُ يا طللُ ... حدثْ عن الظاعنين ما فعلوا
فقال لم أدرِ غيرَ أنهمُ ... صاح غرابُ بالبين واحتمَلوا
لا طال ليلي ولا نهاري لمن ... يُسكّنني أو يردُّهم قَفَلُ
ولا تحلّيتُ بالرياض ولا الـ ... ـنَّور ومَغنايَ منهمُ عُطُلُ
عليّ هذا فما عليك لهمْ ... قلتُ حنينٌ دمعُه تَبِلُ
وإنني مُقْفَل الضمائر عن ... حُبِّ سواهم ما حنّت الإبلُ
فقال هلاّ اتبعتَهم أبداً ... إن نزلوا منزلاً وإن رحلوا
هيهات إن المحبَّ ليس لهُ ... همٌّ بغير الهوى ولا شُغُلُ
تركتَ أيدي النوى تقودهمُ ... وجئتني عن حديثهم تَسَلُ
فقلتُ للركب لا قرار لنا ... من دون سلمى وإن أبي العذل
ولم نزل نخبط البلاد بأخـ ... ـفاف المطايا والظل معتدل

كــأنما طار تحــتــهــا قَــزعٌ   على أكفّ الرياح ينتــقــل
يفـري بطون النقـا النقيّ كـمـا   يطعن بين الجــوانح الأسَلُ
حتى تبدت في الفـجـر ظُعنُهمُ   وسائق الصبح بالدجى عَـجلُ
فلم يكن بيننا سوى اللحظ والـ   ـدمع كــلامٌ لنا ولا رسُلُ

- 4 -

وفي عنصر «**الرحلة**» أدخل الشاعر العباسي الكثير من التجديد.

4 - 1 - فمن الشعراء من أبقى على الراحلة القديمة، فارتحل على **الناقة** كما فعل الشاعر القديم، ولكنه لم يصنع صنيعه حين أطال الوقوف عندها واصفاً ضخامتها وقوتها وأعضاءها في اهتمام شديد بها وبصر بكل أمورها[51].

لم يصنع الشاعر العباسي ذلك مع الناقة حين أبقاها في مقدمته، ربما لأنه لا يمتلك خبرة الشاعر القديم في هذا الجانب، وربما - وهو الأرجح - لأن ذلك لم يكن يعينه في توظيفه لهذا العنصر القديم، فقد كان كل ما يعنيه أن يبرز مشقة الرحلة، وأن يصور ما لاقاه فيها من عناء، مسقطاً ذلك على الناقة ومتخذاً منها وسيلة فنية تحمل عبء هذا التعبير، فأغلب الظن أننا لسنا هنا مع ناقة حقيقية، وإنما هي رمز فني لوسائل الشاعر في رحلته إلى الممدوح، أو رحلته في الحياة، فكانت وقفات قصيرة بقدر ما تؤدي هذه الوظيفة الرمزية.

فالبحتري يتحدث عن الراحلة في بيت واحد، فيقول[52]:

لأكلفنَّ العيسَ أبعدَ غايةٍ   يجري إليها خائفٌ أو مرتجِ

وقد يطيل شيئاً ما ولكنه لا يعدو هذه الدلالة الرمزية، فيقول[53]:

وهي العيسُ دهرَها في ارتحالٍ   من حُلول أو فُرقة من جميعِ
وسُرىً تنتحيه بالوَخْد حتى   تَصدع الليلَ عن بياض الصَّديعِ
كالبُرى في البُرى ويحسبن أحيا   نا نُسوعاً مجدولةً في النُّسوعِ

وقد تقوم «الراحلة» بحمل عبء التعبير عن المعنى المدحي، آخذة مكان الشاعر أو مشاركة له في ذلك التعبير، في تقنية فنية عالية توحد بين الشاعر وراحلته، وتعمق المعنى المدحي حين يتجاوز الإحساس به والتعبير عنه الشاعر إلى الراحلة. هذا ما نجده في قول مروان بن أبي حفصة في مقطوعة جاءت في مدح معن بن زائدة الشيباني[54]:

إذا ما تذكرتُ النظيمَ ومطرقاً   حننت وأبكاني النظيم ومطرقُ
تحنُّ قَلوصي نحو صنعاء إذ رأت   سماء الحيا من نحو صنعاء تبرقُ
تحن إلى مرعىً بصنعاء مخصب   وشرب رَواء ماؤه لا يرنّقُ
وقد وثقتْ أن سوف يصبَحُ ربُّها   إذاً وردت أحواض معن ويغبُقُ
تؤمُّ شريكيّاً تهلل بالحيا   مخائلُه للشائمين فتصدق

ففي هذه المقطوعة المدحية تشخص قلوص الشاعر وراحلته إلى الممدوح لا ليتفنَّن في وصفها شأن الشاعر القديم، وإنما لتوظَّف في أداء المعنى المدحي الذي تمحّضت له المقطوعة وهو الكرم.

وإذا كانت راحلة مروان إلى ممدوحه قد حملت من المشاعر ما صور كرم الممدوح فإن رواحل الشريف الرضي إلى محبوبته قد حملت من مشاعر الشوق وعلامات الهوى ما صور شوق الشاعر وعظيم حبه. يقول في مقدمة إحدى قصائده في مدح أبي إسحاق إبراهيم بن هلال الصابي(55):

عُجناً على الركب أنضاء محزَّمة ... أثقالُها الشوقُ من باد ومكتتمِ
موسومةٌ بالهوى يُدرَى برؤيتها ... أن المطايا مطايا مُضمري شَجَنِ

لقد كانت الراحلة «الناقة» بهذه الدلالة وذلك الأسلوب أكثر عناصر الطللية حضوراً في قصيدة الشاعر العباسي، وقدم لها صوراً فيها من الإبداع والطرافة ما يشي بقدرته على تفتيق المعاني من ناحية، وخصب مخيلته التصويرية من ناحية أخرى.

وحفل شعر أبي تمام بهذه الصورة الطريفة، منها قوله(56):

وركب كأطراف الأسنة عرَّسوا ... على مثلها والليل تسطو غياهبُهْ
لأمر عليهم أن تتمَّ صدوره ... وليس عليهم أن تتم عواقبُهْ
على كل روّاد الملاط تهدمت ... عريكته العلياءُ وانضمّ حالبُهْ
رعته الفيافي بعدما كان حقبةً ... رعاها وماءُ الروض ينهلُّ ساكبُهْ
فأضحى الفلا قد جدّ في بَرْيِ نحضه ... وكان زماناً قبل ذاك يلاعبُهْ
فكم جذع واد جبّ ذروة غارب ... وبالأمس كانت أكتمته مذانبُهْ

ولم يكن المعري أقل منه إبداعاً في تصوير راحلته؛ فهو القائل في إحدى مقدماته(57):

إلام وفيم تنقلنا ركابُ ... وتأمل أن يكون لنا أوانُ
فنجزيها على الحسنى، وأهلٌ ... لما ظنّت خلائقك الحسانُ
وكانت كالنخيل فظل كلٌّ ... ومشبهه من الضُّمْر الإهانُ
تخيلت الصباحَ مَعين ماء ... فما صدقت ولا كذب العيانُ
وقد دقَّت هواديهن حتى ... كأن رقابهن الخيزرانُ
إذا شربتْ رأيتَ الماء فيها ... أزْبَرق ليس يستره الجرانُ
سترجع عنك وهي أعزُّ إبْلٍ ... إذا إبل أضرُّ بها امتهانُ
لها فرحاً فُوَيْق الأرض أرضٌ ... ومن تحت اللُّجَيْن لها لجانُ

لقد اهتم الشاعر العباسي كما رأينا في هذين النموذجين بإبراز العلاقة الحميمة بينه وبين راحلته، فلهما نفس الهم والهدف والمشاعر، ومن هنا كان تجدد الأسلوب لأداء هذه الدلالة الجديدة، وكان التشخيص عنصراً أساسياً في هذا الأسلوب، كما كان لصنعة الشاعر العباسي دورها الهام في هذا التجديد، وكانت دقة الفكر والقدرة على اقتناص المعنى البعيد وسوق المثل والحكمة وراء ذلك الأسلوب الجديد، وكلها أمور عرف بها الشاعر العباسي.

* * *

4 - 2 ومن الشعراء العباسيين من استبدل بالناقة راحلة المقدمة الطللية التقليدية رواحلَ أخر كانت أقرب إلى واقعهم وحياتهم.

ففي مقدمة لربيعة الرقي ترتحل الحبيبة على «بغلة»، وذلك في قوله[58]:

وما أدماءَ جُؤذَرها تراعي وتدنو حين يُسمعها بُغاما
بأحسنَ منك يوم رحلت عنا وقد بلّت مدامعك اللثاما
وتحتك بغلة زينت برحل مواشكة تنازعك اللُجاما

والمتنبي يرتحل إلى ابن العميد في مقدمة مدحة له فيه على **الجياد**، فيقول[59]:

أرجانَ أيتها الجيادُ فإنه عزمي الذي يذر الوشيج مكسّرا
لو كنتُ أفعل ما اشتهيتُ فعاله ما شق كوكبُك العجاجَ الأكدرا
أمّي أبا الفضل المبرَّ أليتي لأيممَنَّ أجلَّ بحرٍ جوهرا

وقد سجل ابن رشيق هذه الظاهرة عند المتنبي مبيناً سببها فقال: «المتنبي كان يذكر الخيل في كثير من شعره، وكان يؤثرها على الإبل لما يقوم في نفسه من التهيب بذكر الخيل وتعاطي الشجاعة»[60].

ودخلت «**السفينة**» بكثرة في هذا المجال لتأخذ مكان الناقة في مقدمات الطلل والظعن، فقد كثرت السفن في هذا العصر، وغدت وسيلة من وسائل السفر والارتحال، وكان هذا التطور في الحياة وراء التطور في المقدمة، وليس معنى هذا أن العرب لم يعرفوا السفن قبل ذلك، ففي تاريخهم ما يؤكد هذه المعرفة، ولكن المؤكد أنها لم تكن وسيلة ارتحال لهم، وليس معنى هذا أن الشعر لم يعرف الارتحال على السفينة قبل

العصر العباسي فقد سجل تاريخ الأدب للشاعر الأموي الأخطل السبق في ذلك[61]، لكن هذا يظل سبقاً فردياً، لم يغير شيئاً من سيطرة الناقة راحلة للشاعر الأموي في مقدماته، أما في العصر العباسي فقد أكثر الشعراء من الارتحال على السفينة التي غدت وسيلة ارتحال شائعة في العصر، فكان ارتحالهم عليها ارتحالاً حقيقياً، على حين أصبح الارتحال على الناقة ارتحالاً رمزياً.

من الشعراء الذين اتخذوا السفينة راحلة في مقدماتهم: بشار بن برد، ومسلم بن الوليد، وأبو تمام، والبحتري، وأبو الشيص:

يقول مسلم بن الوليد وقد ظعنت السفن بأحبته[62]:

ياليت ماء الفرات يخبرنا ... أين تولّت بأهلها السُّفنُ
ما أحسن الموتَ عند فرقتهم ... وأقبح العيشَ بعد ما ظعنوا

ويتميز أبو الشيص في ذكره السفينة بالوقوف الطويل أمامها مسهباً في وصفها، وكأنه يعيد لنا صنيع الشاعر القديم حيال الناقة، يقول في مقدمة مدحته لعقبة بن الأشعث[63]:

وبحرٍ بحار الطرفُ فيه قطعتُهُ ... بهنوءة من غير عُرٍّ ولا جربْ
ملاحكة الأضلاع محبوكة القَرا ... مداخله الدايات بالقار والخشب
موثّقَة الألواح لم يُدم متنها ... ولا صفحتيْها عَقْدُ رحل ولا قتب
عريضة زور الصدر دهماء رسلةٍ ... ستاد خليع الرأس مزمومة الذنب

جموح الصلا موارة الصدر جسرة ... تكاد من الإغراق في السير تلتهب
مجفرة الجنبين جوفاء جونة ... نبيلة مجرى العرض في ظهرها حدب
معلمة لا تشتكي الأين والوجى ... ولا تشتكي عضَّ النُّسوع ولا الدأب
ولم يدْمَ من جذب الخشاشة أنفُها ... ولا خانها رسم المناسب والنقب
مرققة الأخفاف صم عظامها ... شديدة طي الصلب معصوبة العصب
يشق حبابَ الماء حدٌّ جرانها ... إذا ما تفرى عن مناكبها الحبب
إذا اعتلجت والريح في بطن لجة ... رأيتَ عجاج الموت من حولها يثب
ترامى بها الخلجان من كل جانب ... إلى متن مقترٍّ المسافة منجذب
ومثقوبة الأخفاف تدمى أنوفها ... معرفة الأصلاب مطوية القرب
صوادع للشعب الشديد التيامه ... شواعب للصدع الذي ليس ينشعب

ما يلفت نظرنا في هذا الوصف للسفينة أنه تم باستخدام قاموس الإبل، فوصفت الراحلة الجديدة من خلال الراحلة التقليدية، الشاعر في هذا الوصف يوازن بين السفينة والناقة، فيثبت للسفينة بعض صفات الناقة، وينفي عنها بعضها، وما ذلك إلا لأن وصف السفن كان جديداً في الشعر العربي، فلم يدخل بعد القاموسُ الخاص بها ضمن ثقافة الشاعر العباسي، فلم يكن بد من أن يصف السفينة من خلال صفات الناقة، لشدة ما يجمع بينهما؛ فكلاهما راحلة نيطت بهما وظيفة فنية واحدة في العمل الإبداعي.

أما الطريف حقاً في التجديد الخاص بعنصر الراحلة لدى شعراء العصر أن منهم من اتخذ «النعل» راحلة يمتطيها إلى الممدوح، ويتحدث عنها حديث الشاعر القديم عن ناقته.

صنع ذلك أبو نواس، وقال فيه(64):

إليك أبا العباس من دون من مشى ... عليها امتطينا الحضرميَّ الملسَّنا
قلائصَ لم تُسقط جنيناً من الوجَى ... ولم تدر ما قرعُ الفنيق ولا الهنا
نزور عليها مَن حرامٌ محرَّمٌ ... عليه بأن يعدو بزائره الغنى

ومن هذا القبيل قول المتنبي في مقدمة إحدى مدائحه(65):

لا ناقتي تقبل الرديف ولا ... بالسوط يوم الرهان أجهدها
شراكها كورها ومشفرها ... زمامها والشسوع مقودها
أشد عصف الرياح يسبقه ... تحتي من خطوها تأيدها
في مثل ظهر المجن متصل ... بمثل بطن المجن قرددها
مرتميات بنا إلى ابن عبيـ ... ـد الله غيطانها وفدفدها

وكما رأينا فقد سلك أبو نواس والمتنبي في وصف الراحلة النعل مسلك أبي الشيص في وصف الراحلة السفينة، فوصفاها من خلال صفات الناقة الراحلة الأصيلة في تراثنا الشعري، حتى ليمكن أن نعد السفينة ناقة والنعل ناقة، ولكنهما ناقتان من نوع جديد، ناقتان حضريتان، وتغدو الناقة رمزاً لكل راحلة في مقدمة الشعراء على تنوعها وتطورها.

– 5 –

هذه أهم مظاهر التجديد للمقدمة الطللية في العصر العباسي، ولعله من حقنا في ختام هذا البحث أن نسجل

تحفظنا على تلك الآراء التي تقلل من قيمة التجديد في الشعر العباسي لقوة سلطان القديم عليه؛ على ما نرى مثلاً في قول أحد النقاد «إن المحدثين حيثما ظهروا كان سلطان القديم مسيطراً جباراً، وكان يفرض وجوده على الحياة الأدبية فرضاً لا يستطيع أحد أن يتحرر من قبضته، ومن ثم فإن المحدثين الذين أرادوا التجديد لم يعد صنيعهم نطاق القديم، ولم يجاوزوا إطاره، أرادوا أن يجددوا في دائرة يغلفها القديم من كل أركانها، فلم يأت هذا التجديد عظيم الخطر، ولا شديد الأهمية؛ لأنه - كما سبق أن قلنا - تجديد محصور مضيق عليه الخناق، لمحنا ذلك في تجديد مقدمة القصيدة، ورأينا أنه ليس أكثر من استحياء القديم، وتقليده، والحذو على مثاله...»(66).

لقد كان تجديد الشاعر العباسي في مقدمته الطللية كبيراً وشاملاً، كان تطوراً في الشكل والمضمون، في الأسلوب والدلالة، ولكنه ظل متصلاً بالموروث اتصال الفروع بالأصول، فلم ينفصل أبداً جديد المقدمة الطللية عن قديمها، بل نما الجديد في حضانة القديم، فكان انبثاقاً منه، وامتداداً له، وتنويعاً عليه، إن التقاليد الفنية التي أرسى أصولها وغرس جذورها الشاعر الجاهلي كانت من القوة والثبات بحيث تتيح لشجرتها أن تنمو غصونها وتتداح فروعها وأن تستجيب لتربتها الجديدة، فتتعدد ألوانها وتتشكل أوراقها وتتنوع ثمارها ولكنها لا تنبت عن أصولها ولا تنقطع عن جذورها، بل تظل

هذه الأصول وتلك الجذور روافد قوية للفروع الجديدة، منها تنبت، وتستمد عناصر قوتها وتطورها، وهذه في الحقيقة قصة أدبنا العربي كله في مسيرة تطوره.

ومع ما للمقدمة الطللية من القيمة التاريخية في تراثنا الشعري فقد تعرضت في العصر العباسي لهجوم بعض الشعراء، وهذا ما سوف نتناوله في بحث آخر إن شاء الله.



الهوامش

1) هي معلقة امرئ القيس، ومعلقة طرفة بن العبد، ومعلقة زهير بن أبي سلمى، ومعلقة لبيد بن ربيعة، ومعلقة عمرو بن كلثوم، ومعلقة الحارث بن حلزة. انظر: معلقات العرب (دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي): د. بدوي طبانة. مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - الطبعة الثانية - 1387هـ/1967م ص 104، 128، 150، 160، 185، 195، على الترتيب المذكور.

2) كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر): أبو هلال العسكري. تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. المكتبة العصرية - صيدا - بيروت 1406هـ/1986م ص 452.

3) الشعر والشعراء: ابن قتيبة. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر. الطبعة الثالثة 1977 ص 83/1.

4) المرجع السابق ص 80/1.

5) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني. تحقيق د. محمد قرقزان - دار المعرفة - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى 1408هـ/1988م ص 374/1.

6) مجلة البيان - العدد 295 ص 56 من مقال للدكتورة نجمة إدريس بعنوان: رؤية عصرية لنص جاهلي.

7) في الأدب والنقد: إيليا حاوي - دار الكتاب اللبناني - بيروت - الطبعة الثانية 1986 ص 19.

8) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول: د. حسين عطوان. دار المعارف بمصر 1974م ص 11.

9) موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي: د. محمد زكي العشماوي. دار النهضة العربية للطباعة والنشر - بيروت 1981 ص 8.

10) المرجع السابق ص 9.

11) شرح ديوان أبي تمام: الخطيب التبريزي. قدم له ووضع هوامشه وفهارسه د. راجي الأسمر. دار الكتاب العربي - بيروت - الطبعة الأولى 1413هـ/1992م، 94/1.

12) شرح ديوان صريع الغواني (مسلم بن الوليد). تحقيق د. سامي الدهان. دار المعارف بمصر سنة 1970 ص 3 القصيدة 82.

13) أبو علي الحاتمي (أفكاره النقدية وتطبيقاته): د. نبيل نوفل. منشأة المعارف بالإسكندرية سنة 1987م - ص 106.

14) ديوان أبي نواس: تحقيق/ أحمد عبدالمجيد الغزالي. دار الكتاب العربي - بيروت 1412هـ/1992م.

15) في الشعر العباسي (الرؤية والفن): د. عز الدين إسماعيل. دار المعارف - الطبعة الثانية 1981م ص 320.

16) شرح ديوان المتنبي: وضعه عبدالرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي - بيروت 1407هـ/1986م.

17) معلقات العرب، مرجع سابق، ص 150.

18) ذكرى أبو الطيب بعد ألف عام: عبدالوهاب عزام. دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية 1375هـ/1956م ص 332 - 335.

19) فنون الأدب العربي (الغزل): د. محمد سامي الدهان - دار المعارف بمصر ج 2 ص 55.

20) شرح ديوان المتنبي. مرجع سابق 3/4.

21) انظر: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي. يوسف البديعي. دار المعارف ص 430 في مخاطبة الممدوح من الملوك مخاطبته المحبوب. وص 431 في استعماله ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب والجد وانظر (شعر المتنبي قراءة أخرى): د. محمد فتوح أحمد. دار المعارف بالقاهرة سنة 1983م - ص 118 وما بعدها في الحديث عن تحولات الأسلوب في شعر المتنبي حين يتم التعبير عن علاقة الشاعر بممدوحه باستعارة بعض الصياغة الغزلية أو تقاليدها.

22 - شرح ديوان المتنبي 179/4.

23) أمالي السيد المرتضى: الشريف أبو القاسم علي بن الطاهر أبي أحمد الحسين. تحقيق: السيد محمد بدر الدين النعساني - منشورات مكتبة آية الله العظمى المرعشي النجفي - الطبعة الأولى سنة 1325هـ/1907م 94/1.

24) ديوان أبي نواس - مرجع سابق ص 255.

25) ديوان البحتري - دار صادر - بيروت 34/1.

26) شرح ديوان أبي تمام: الخطيب التبريزي. قدم له ووضع هوامشه وفهارسه/ راجي الأسمر - دار الكتاب العربي - بيروت - الطبعة الأولى 1413هـ/1992م 54/2.

27) ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبدالله بن المعتز: دراسة وتحقيق د. محمد بديع شريف - دار المعارف بمصر 1977م.

28) انظر: كتاب الصناعتين - مرجع سابق ص 431.

29) انظر عن ابن المعتز: مروج الذهب ومعادن الجوهر: أبو الحسن المسعودي. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد - المكتبة العصرية - صيدا - بيروت 166/4 وما بعدها. وديوان أشعار الأمير أبي العباس عبدالله بن المعتز - مرجع سابق 163/1.

30) ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبدالله بن المعتز - مرجع سابق 252/1.

31) ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبدالله بن المعتز 128/2.

32) طبقات الشعراء: عبدالله بن المعتز - تحقيق عبدالستار فراج، دار المعارف بمصر ص 104.

33) ديوان أبي نواس - مرجع سابق ص 435.

34) ديوان البحتري - مرجع سابق ص 54/1.

35) ديوان الشريف الرضي - صححه وقدم له د. إحسان عباس - دار صادر - بيروت 1994م 579/2.

36) ديوان بشار بن بدر - تقديم وشرح محمد الطاهر عاشور - لجنة التأليف والترجمة

والنشر - القاهرة - 1369هـ/1950م 297/2.

37) انظر ديوان بشار بن برد - مرجع سابق ص 297 حاشية رقم 2.

38) زهر الآداب وثمر الألباب: أبو إسحاق القيرواني. تحقيق علي البجاوي. دار إحياء الكتب العربية. الطبعة الأولى سنة 1372هـ/1953م 94/1.

39) شرح ديوان أبي العتاهية - دار الكتب العلمية - بيروت ص 192.

40) ديوان أبي نواس - مرجع سابق ص 37.

41) السابق ص 566.

42) ديوان أبي فراس الحمداني: شرح د. خليل الدويهي - دار الكتاب العربي - لبنان - الطبعة الأولى سنة 1412هـ/1991م ص 240.

43) طبقات الشعراء - مرجع سابق 169.

44) شرح ديوان المتنبي. مرجع سابق 357/2.

45) سقط الزند: أبو العلاء المعري. شرحه أحمد شمس الدين - دار الكتب العلمية - بيروت - الطبعة الأولى 1410هـ/1990م ص 284.

46) ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبدالله بن المعتز، مرجع سابق 257/1.

47) السابق 230/1.

48) معلقات العرب - مرجع سابق ص 151.

49) أخبار الشعراء (المسمى كتاب الأوراق للصولي) - عني بجمعه ج. هيوراث دن ص 102.

50) ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبدالله بن المعتز. مرجع سابق 275/1.

51) انظر معلقة طرفة في: معلقات العرب ص 129 فقد استغرق وصف الناقة فيها ثمانية وعشرين بيتاً.

52) ديوان البحتري - مرجع سابق ص 37/2.

53) المرجع السابق ص 28/2.

54) شعر مروان بن أبي حفصة - تحقيق د. حسين عطوان ص 68.

55) ديوان الشريف الرضي - مرجع سابق ص 543/2.

56) شرح ديوان أبي تمام - مرجع سابق 121/1.

57) سقط الزند - مرجع سابق ص 47.

58) طبقات الشعراء - مرجع سابق ص 165.

59) شرح ديوان المتنبي - مرجع سابق 270/2.

60) العمدة (في محاسن الشعر وآدابه) - مرجع سابق ص 430/1.

61) انظر: فن الوصف: إيليا حاوي - دار الكتاب اللبناني - بيروت ص 275/122.

62) شرح ديوان صريع الغواني (مسلم بن الوليد) - مرجع سابق ص 172.

63) طبقات الشعراء - مرجع سابق ص 83.

64) ديوان أبي نواس - مرجع سابق 475.

65) شرح ديوان المتنبي - مرجع سابق 26/2.

65) قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم (ظهورها وتطورها): د. وليد قصاب - دار الثقافة - الدوحة - الطبعة الأولى 1412هـ/1992م ص 71.



الرؤية في شعر ذي الرُّمَّة



آن تحسين محمود الجلبي

«3»

تؤدي المرأة بوصفها وجوداً متحققاً بفعل الحب دوراً أساساً في تجسيد الأمل والتفاؤل واليأس والحزن والألم، فحضورها في الحياة يملؤها عاطفة وتحقيقاً للأحلام بينما يثير غيابها الحرمان والخواء في الوجود.

وتتكشف علاقة الشاعر بالمرأة من خلال العاطفة والشعور، فيمثل - الحب المحور الأساس في علاقته بالمرأة التي تشكل الذات الأخرى أو/ الآخر في مقابل/ الأنا، والتي يكشف من خلالها عن ذاته الشاعرة الباحثة عن قهر انفصاليتها الإنسانية باتجاهها نحو الآخر وترك سجن عزلتها وتجاوز فرديتها، إنه نزوح نحو الآخر ورغبة للاندماج معه.

فالحب قوة فعالة في الإنسان، قوة تزيل كل الحواجز وتحطم الجدران التي تفصل الإنسان عن الآخرين، فيحقق نفسه وتكامله[404]. إنه تحقيق أية إمكانيات وإثراء للذات، فهو يشير دائماً إلى آت لم يتحقق بعد، فهو الطريق لبلوغ المعرفة ففي فعل الحب، في فعل إعطاء النفس، في فعل النفاذ إلى الشخص الآخر، أجد نفسي، أكتشف نفسي، أكتشف كلينا، أكتشف الإنسان[405].

فالإنسان يعرف ذاته في الحب، إنه يعرف إنسانيته فيه بكل

بهائها وكمالها، وعظمتها وهي تتفهم حريتها وتختبرها في حرية الآخر[3]، لذا كان الحب وليد الحرية[406]

وفعل الحب يحيل المحبوب إلى طبيعته ويفنيه فيها، إنه يرى الآخر من خلال ذاته، فالمحبوب من نسج خياله، لذا كان الحب امتصاص الذات للغير وإفناؤها له في داخلها[407].

ولا يعد الحب سكونياً، بل هو في حركة صادرة عن قلق مستمر، طموح مستمر من جانب الفقر لتحقيق الثراء، إنه حركة متوثبة تسعى دائماً لإثراء الذات لذا لا يشترط فيه التبادل، فمن يحب حقاً لا يعنيه أن يكون موضوع حبه يبادله حباً بحب، فتبادل الحب يقضي على الحب نفسه، فبالرضا تقف الحركة، وهي مصدر الإثراء فيقف الحب عن تحقيق الغاية منه ويتبدد[408].

لقد مثلت المرأة في ديوان الشاعر عنصراً مهماً تبين من خلال حديثه عنها وعلاقته بها وحبه لها والمساحة التي شكلتها في قصائده على الرغم من عدم تعدد النساء في شعره فلقد مثلت (مية) الجزء الأكبر من قصائده وكأنها رمز المحبة الحقيقية الأبدية في خروجها عن نطاق الزمان إلى اللازمان.

وارتبط وجود المرأة/ الحب في شعره بالمكان لاسيما المكان الصحراوي الذي يمثل التغير والغياب وعدم العطاء، والمغامرة التي تهدف لتغير الوجود للتغيير لكي يكسب نفسه ويحقق كينونته، فيقول[409]:

يا دار مية بالخلصاء فالجرد سقيا وإن هجت أدنى الشوق للكمد

ويقول[410]:

وأقفر عهد الدار من أم سالم وأقصر عن طول التقاضي غريمها

ويقول[411]:

تغير بعدي من أميمة شارع فقنع قسا فاستبكيا أو تجلدا

ويقول[412]:

أمن دمنة جرت بها ذيلها الصبا لصيداء - مهلا - ماء عينيك سافح

ويقول[413]:

أأن ترسمت من خرقاء منزلة ماء الصبابة من عينيك مسجوم

فكأن المرأة/ الحبيبة والمكان يترادفان بحضورهما في وجود الشاعر، فالأماكن متغيرة وحبيبته متغيرة، إنه يجسد حضور الحبيبة الفعلي وتحققها في الوجود الشعري، فالمكان تجسيد حقيقي لفعل الحب متمثلاً بالذكريات الباقية على مر الزمن ذكريات (الحب) فعلى الرغم من تغير المكان إلا أن حبه باقٍ لا يتغير، إن مغادرة الحبيبة مغادرة للحياة من هذه الديار التي لم يبق له منها إلا دموعه وحزنه وأساه، فالمكان والمرأة والحب يشكلون تجسيداً فعلياً لتغيرات الزمان، فكل شيء يغادر، وكل شيء آل إلى زوال لكن في داخله ماتزال مشاعر الحب باقية راسخة من خلال فعل التذكر الذي يجسده الغائب الآني في الحاضر الماضي مؤكداً استمرارية الحياة والوقوف بوجه الموت والفناء، فـ«المكان هنا هو كل شيء حيث يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة»[414] و«الحب هنا معناه إرادة الحياة التي لا يمكن أن تقف بالموت»[415]، فوجود النفس الدائمة بحضور القلب البشري هي الرد على فناء الحياة الدنيا بالوصول إلى الحياة العليا التي تكشف عن أبديتها بوصفها وجوداً دائماً، فيقول[416]:

خَليليَّ عُوجا عَوجةً ناقتيكُما على طَلَلٍ بَينَ القرينةِ والحَبلِ

لمي تَرامت بالحصى فوق متنه مَراوِدُ يَستحصِدنَ باقيةَ البقلِ

...

كـأن لم يَكنهـا الحيُّ إذ آنت مـرةً   بهـا مَـيتُ الأهواءِ مُـجتـمعُ الشَّـملِ
بكيت على مي بهـا إذ عـرفـتـهـا   وهِجتُ البُكا حتى بكى القومُ من أجلي
فظلّوا، ومنهم دمـعـهُ غـالبٌ له   وآخـرُ يثني عَـبـرة العينِ بالمَهلِ
وهل هَمَـلانُ العينِ راجعُ مـا مـضى   من الدهرِ أو مُدنيكِ - يا ميُّ - من أهلي
أقـول، وقـد طال التنائي ولبـست   أمـورُ بنا أسـبـاب شـغل إلى شـغل
ألا لا أبالي الموت إن كـان قـبله   لقـاءُ لمي وارتجـاعُ من الـوصل

فحاضره مشبع بالفقد واللوعة أمام أطلال ديار الحبيبة (مي) التي غيرها الزمان وتعاقب الرياح فغيرت معالمها وبدت كأن لم يسكن بها أحد، لقد تغيرت معالم المكان ولكنه ليس أي مكان بل طلل لـ (مي) المثير لذكرياته. واستخدامه للترخيم هنا إذ يعبر انثلام علامة التأنيث فيه (مي) عن غياب اكتمال العلاقة بتلك المرأة، إذ تغدو محض ذكرى، كهذا الاسم المرخم مقارنة بالاسم الأصلي(417).

فحاضره مشبع بالفقد واللوعة أمام أطلال ديار الحبيبة (مي) التي غيرها الزمان وتعاقب الرياح فغيرت معالمها وبدت كأنها لم يسكن بها أحد، لقد تغيرت معالم المكان ولكنه ليس أي مكان بل طلل لـ (مي) المثير لذكرياته. واستخدامه للترخيم هنا إذ يعبر انثلام علامة التأنيث فيه (مي) عن غياب اكتمال العلاقة بتلك المرأة، إذ تغدو محض ذكرى، كهذا الاسم المرخم مقارنة بالاسم الأصلي(418).

ونجد مفارقة بين الماضي المليء بالحياة والناس واجتماع الشمل وموت الهوى، وبين الحاضر الذي يجسد الغياب والفقد والفراق ومغادرة الأهل والحبيبة وحضور الحب والانفعال به وكأن حضور المرأة يميت الحب وابتعادها يحييه، فالحرمان الحاضر أثار لحظات حرمان أخرى جسدها

البكاء المعبر عن آلام الشاعر في فقد الحبيبة والأيام الماضية التي تمثل له السعادة المستلبة حاضراً ف «مطر العين هو شفاء لأطلال الذات مثلما أن مطر السماء شفاء لأطلال المكان»[419]، وسؤاله (وهل...) يشير إلى القهر الذي يمارسه الزمان على استحالة تحقق الحب[420]، وهو يدرك عبثية بكاءه ولا جدواه، فما مضى من (الدهر) لن يعود، ونجده هنا يستخدم لفظة (الدهر) المقابل إسلامية بدلالتها الإسلامية، فالدهر كذلك خاضع لقدرة أكبر منه تسيره مثل الإنسان، فهو يعي تغيرات الزمان وتبدلاته وعدم رجوعه للوراء بل هو ماضٍ إلى الأمام، وأن النهاية المحتومة هي الموت، لذا فهو لا يبالي ولا يخاف من مواجهته، ف«الموت فعل يجسد حقيقة الاتحاد المطلق.. وبه تمحى الوصلة الفاصلة بين الحب والمحبوب»[421] فكأن وصلها هو الموت نفسه، لذا نراه يحاول الرد على هذا الموت بوصفه - أي الإنسان - كينونة متوقدة بالحدة الحسية والكثافة العاطفية[422]، فيبقى على انفعالاته وتوتره بابتعاده وعدم مبالاته بالموت الذي يعكس رغبته الشديدة بالتمسك بالحياة، واستخدامه للأداة (ألا) الافتتاحية يجسد القيمة الفنية في تعليق زمنية الصورة المفتتحة التي يثار ذهن المتلقي للتركيز عليها بما يمنحها أفقاً للإطلاق والبقاء[423]. ويقول[424]:

إذا أومضَت من نحوِ ميٍّ سحابةٌ نظرتُ بعيني صادقِ الشوقِ وامِقِ
هي الهمُّ والأوسانُ والنأيُ دونَها وأحراسُ مِغيارٍ شَنيمِ الخلائقِ
ويعلمُ ربّي أنَّ قلبي بذكرِها على تلك من حال متينُ العلائقِ

إنه متعلق القلب مشتاق فلمح البرق الخاطف يثير أشواقه وآلامه لأنه قادم من نحوها فالبرق هو أول ما يبدو من اللوامع النورية ويدعوه للدخول في حضرتها والتقرب منها[425]. ف «هذه الانقداحات ترد القلب والوعي فتوصل ما بين عالمي الحس والغيب عن طريق القلب

والحدس)[426] فكأن كل شيء من طرفها يحمل المجهول بتحركه ومغادرته فهاهي (السحابة) السائرة من نحوها إلى المجهول والتي تحمل معها الغياب، إنه يسمو بـ (مي) ويعلو بها من نطاق الكون الأرضي إلى الكون السماوي ويتعلق بهذا البعيد العالي الواعي بمأساته فـ (مي) عنده هي (الهم) بما تحمله دلالة هذه الكلمة من إدراك للأمر وقلق منه وحزن وانشغال البال فهناك حواجز كثيرة تمنعه من الوصول إليها، منها: النعاس الذي يجسد غيابه عن الوعي فيدخل في نطاق اللاوعي رغبة في قهر الزمان والمكان فذاته الرافضة للواقع تفقد في الوقت نفسه الإحساس بالزمني، فاللازمن هو المطلوب والمكان المفضل وهو عالم نكوصي لا تؤثر فيه ديمومة ولا الشعور بالحركة في المكان[427].

لقد أصبح خارج نطاق الزمان والمسافة المكانية بعيدة بينهما، بل إن كلمة (النأي) ذاتها تفهم على أنها (الحظر) ومعادلها الاجتماعي هو الإقصاء[428]، إنه الشعور بالقهر ممزوجاً بحس الحظر المفعم بالمنع والتحريم، فالفرد في حضارة الحظر والتحريم يشعر بأنه لا حول له في المجابهة إلا عبر نبش حس الفجيعة الذي ينطوي على احتجاجية هائلة[429]، ويتجسد حس الحظر في مفردة (الأحراس) التي تعني (المجتمع) بأوسع دلالتها، ومما يبدو أن الشاعر قد استخدم كلمة ما قبل إسلامية وردت عند عدد من الشعراء(*)، ولم يستخدم كلمة (رقيب) التي شاعت في العصر الأموي لاسيما عند الشعراء العذريين[430]، ولعل الشاعر أراد هذه الكلمة (أحراس) هنا محملاً إياها دلالتها القديمة لتخدم السياق الذي وردت فيه والمعنى الذي يريده الشاعر لإحساسه بأزمة الأنا، أزمة الهوية وافتقاده للأمن وشعور بالقهر حيال المستلب والإحساس بالقسر، لكن الشاعر بالرغم من إدراكه مأساوية واقعه الخارجي لم يستسلم داخلياً لما يفرضه الخارج عليه

فحافظ على شوقه «التمسك بالمنهوب»[431]، ومحاولة استرجاع ما يستلب منه باستمرار ذكرها واستذكارها لعدم النسيان والتمسك بحبه لها وطلبها الذي بات غايته البعيدة سواء بلغها أم لم يبلغها لأنه يسعى لكمال الحياة وليس بقائها فحسب، فشعوره بالقلق والكآبة نابع من غياب محبوبته إذ باتت حياته ممنوة بنقص ذريع لا سبيل إلى تلافيه إلا ببلوغ المراد الذي يطفئ عنده حرارة الشوق، فأصبح بلوغها مطلباً سامياً دفعه لسمو همته وأضفى عليه شيئاً من جلاله وروائه فاتسمت حياته بطابع البطولة والشرف لعلو غايته وشدة شوقه إليها مؤكداً لاتناهي طاقته على الشوق وتعلقه الدائم بالموجود غير المحدود[432].

يقول[433]:

تَجيشُ إليَّ النفسُ في كل منزلٍ ... لميٍّ ويرتاعُ الفؤادُ المُشوَّقُ

أراني إذا هَومتُ يا ميُّ زُرتِني ... فيا نِعمتا لو أن رُؤيايَ تَصدقُ

فما حُبُّ ميٍّ بالذي يَكذِبُ الفتى ... ولا بالذي يُزهى ولا يُتملقُ

...

يلومُ على ميٍّ خليلي وربما ... يَجورُ إذا لامَ الشفيقُ ويَخرقُ

ولو أنَّ لقمانَ الحكيم تعرَّضت ... لعينيه ميٌّ سافراً كادَ يَبرقُ

غَداة أمنّي النفس أن تسعف النوى ... بمي وقد كادت من الوجد تَزهقُ

تذكر للحبيبة المعروفة والمكان الذي كانت تنزله وتسكنه في الماضي واستحضار السباق الزمني لسبب جيشان النفس وروعة الفؤاد، فالزمن الحاضر مقابل الزمن الماضي المنقضي، الزمن المنقضي بات مجرد ذكرى قد تكون سعيدة، أما الزمن الحاضر فهو وقت اليأس والألم والحزن والوحدة، لقد جسد حيوية الذكرى أمام سكون الأطلال واندثارها وكشف عن حدة شعوره وتأكيده لـ (أنا) في الثنائيات المتضادة، فالنفس (شيء حي) على الرغم من كونها غير مرئية في حين المنزل

(غير حي) وهو مرئي، فالمنزل يثير حزنه في الحاضر وفي المستقبل ووجوده شحذ لحيوية الذكرى وخلق توتر متزايد[434]، إنه المكان الوحيد الحي لأنه موجود في حين المحبوبة غائبة لاسيما وأنه ليس منزلاً واحداً وإنما (كل منزل لمي) مما يجعلها مطلقة خارج نطاق المكان فليس هناك مكان يحدها أو يؤطرها أو يحتويها بل هي في كل مكان وأكبر من أي مكان، إنها الحلم الذي يزوره وهو تائه في الأرض لا يعلم أين يتجه (هومت) لكنه حلم الرؤيا الحامل للبشرى، رؤيا رحمانية تعبر عن تحقيق الخواطر التي ترد على القلب، إنها نافذته على الروحي وجسر بينه وبين الغيبي (الحبيبة)، وفي الرؤيا تزول المسافة بين (الرائي) والغيب[435]. فهي تتيح له فرصة استقبال كلماتها وإشاراتها فكأنها هاديته في طريقه المضلل المجهول فتعلقت به ذكرياته وأحلام يقظته ونومه، فحس «التنوير والتحرر والإشباع - الذي يبلغه المحب ومثله الشاعر والفيلسوف - يعطي مفتاحاً لتجربة تحول المحب عبر تجارب الألم والإحباط إلى بلوغ النشوة الروحية.. فكل طريق للتنوير والخلاص طريقه القلب المشبع بالحب، المتهيئ للتضحية، الجريء على مواجهة المصاعب من أجل ميلاد للذات جديد»[436]، لذا فهو يستجيب لدعوة الحب التي تمثل له النموذج الأعلى وتغلب سيطرتها على وعيه مشيحاً عن كل التحذيرات الخارجية التي تخشى عليه وتشفق على عزلته وانفصاله معرضاً عن التوبيخ على انقياده وتمركزه حول ذاته فلا يسمع نوعاً من الاحتضان الجليل، والإخلاص لموضوع إيمانه الذي تعلق به نظره دون سواه، ومن ثم ينطلق لا تصحبه سوى نفسه التي تراجعه دوماً وتحاوره[437]. فتبرز التعارضات بينه وبين الآخر (خليلي) الممثلان للّوم، فتبرز (هما) في مقابل الـ (أنا) فهما يلومان وينصحان، والـ(أنا) تستجيب عاطفياً وتلقائياً للحب (لمي) التي لو رآها (لقمان الحكيم) لأصابته الدهشة والتحير، فالشاعر يوظف شخصية (لقمان) ليؤكد منزلة (مي) ومكانتها الرفيعة فلقد

أخرجها من دائرة الإنس والجن ودخلت في دائرة الأساطير في رؤية ميتافيزيقية صوفية، لقد باتت أسطورة من أساطير الجمال والحب، فهو يرفعها إلى مرتبة (ربة الحب والفن) فيكبح جماح (الأنا) ويحرمها من الارتواء من هذا الحب وهذه الحبيبة[438]. ويبقى متعلقاً بأمنيات لن تتحقق بلقاء الحبيبة والوصول إلى غايته. ويقول[439]:

تَداويتُ من مي بهجرانِ أهلها … فلم يَشفِ من ذكرى طويلٍ خَبالُها

تُراجِعُ منها أسودَ القلبِ خطرةٌ … بلاءٌ وتجري في العظام امذلالُها

لقد علقتْ ميٌّ بقلبي علاقة … بطيئاً على مَرِّ الشُّهورِ انحلالُها

إذا قلتُ: تَجزي الوُد أو قلتُ: ينبري … لها البَذلُ، يأبى بُخلها واعتلالُها

على أنَّ ميّاً لا أرى كبلاتِها … من البُخلِ ثُم البُخلِ يُرجى نَوالُها

ولم ينْسي ميّاً تراخي مَزارِها … وصَرفُ الليالي مَرُّها وانتقالُها

لقد اختار الشاعر الحب واختار معه الهجر، إنه هنا هو الذي يهجر ويبتعد عن أهل الحبيبة مما يشير إلى وجود علاقة توتر بينه وبين أهلها فيتداوى منها على البعد، فهي باتت في مكان محال لكن حبها وذكرها يستعاد دائماً في القلب بل في (أسوده) وكأنها أصبحت تمثل له في داخله الحزن والغيب والوحدة والمرض والابتلاء الذي لا يعرف فكاكاً منه فالزمن المنقضي يستحوذ عليه وهو في أوج حيويته وإشراقه، لقد جسد رؤيته للزمن الماضي والحاضر من خلال رؤيته للحياة التي فيها الخير والصلاح والشر والفساد، لقد بات الزمن مفسداً لهذه الحياة[440]، فاستعادة ذكريات هذا الحب تثير أحزانه وآلامه بل تمرضه لأنه حب مقطوع لا تواصل فيه عطاؤه البخل ونواله الاعتلال مرتبط فيه بعلاقة قوية ليس يسيراً أن تمحى مع مرور الزمن فهي بطيئة الانحلال فيجسد إحساسه الزمني (بطيئاً) بانقضاء هذه العلاقة التي لم

ينسه لها، البعد ولا تغيرات الليالي وتقلبات الزمن وانصراف الحياة عنه، لقد تغير كل شيء من حوله لذا فهو يبحث عن زمنه الضائع في «محاولة يائسة لنفي انقضاء الزمن وطبيعته الزائلة، والطبيعة الهشة للعلاقات البشرية وللتلاقي، وللعالم المستقر، وللتواصل العاطفي الحميم وذلك عن طريق بعث تجارب الماضي التي تبدو علاقته بالحاضر غامضة»[441]، فنراه يسعى في محاولة للتوازن في الزمن الحاضر يبعث الزمن الماضي، فيقول[442]:

وجدتُ فؤادي هَمَّ أن يستخفهُ ... رَجيعُ الهوى من بعضِ ما يتذكرُ

عَدتني العوادي عنكِ يا ميُّ بُرهةً ... وقد يُلتوى دون الحَبيبِ فيُهجرُ

على أنني في كُل سيرٍ أسيره ... وفي نظري من نحو أرضك أصورُ

فإن تُحدثِ الأيامُ يا ميُّ بيننا ... فلا ناشرٌ سراً ولا متغيرُ

أقولُ لنفسي كلما خِفتُ هَفوةً ... من القلب في آثارِ مي، فأكثرُ

إلا إنما ميُّ فصبراً بليةً ... وقد يُبتلى المرُ الكريمُ فيصيرُ

تكشف الأبيات عن طبيعة الزمن المتناقضة ظاهرياً من حيث التوتر الذي يعانيه الشاعر تجاه الوجود، لقد تحول الزمن لديه إلى واقع وذكرى، والمسافة بينه وبين (مي) مسافة زمانية (برهة) فأصبح هو الهاجر والمهاجر والغائب فضلاً عن المسافة المكانية فهو يعاني أزمة الانفصام المكاني والعجز المطلق، فالحبيبة نائية، والشاعر عاجز عن أي فعل وليس له إلا النظر والعلاقة غير مكتملة بتلك المرأة (مي) إذ غدت محض ذكرى، فأصبح يعيش تمزقاً بين الواقع الحاضر الآني والذكرى الماضية الغائبة، فهي «محاولة لحل تناقض أساس كامن في كل تجربة تكون حقيقية وواقعية في الزمن الآني، ومن ثم حية وغير فانية في عالم هش يحكمه الزوال وتكون في الوقت نفسه غير قادرة على بث السعادة أو الشقاء»[443]. لقد اختار الرحيل إلى المجهول

و(السير) مؤكداً حياته ومواجهته للمخاطر فهو في حال من الحركة والانفعال والتوتر لشعوره بالخطر الآمن، فسيره إلى الأمام لا يمنعه من الالتفات إلى الوراء والنظر الدائم من بعيد إلى أرضها وكأنها الأمل المنشود البعيد المنال، فيعبر عن رؤية استشرافية تعكس خوفه من المستقبل وعدم شعوره بالأمان من المجهول الآتي لذا يؤكد ثباته على العهد وحفظه للسر، إنها مواجهة للعالم الهش الفاني بالثبات في الإحساس والمشاعر لذا يخاطب (نفسه) المدركة للأمور بلا زمان لكونها فوق الطبيعة أن تكثر من ذكر (مي) وكأنها ترتيلة من تراتيل العبادة، فالنفس ذلك العالم الصغير الذي نحدد به وجودنا من خلال اتحادنا بالعالم الكبير من خلال المعرفة التي تصل بها النفس إلى حقيقة الكون ألا وهي الذات الإلهية، فهذه النفس تبحث عن الإنسان، ثم عن العالم، فهي تتيح النظر إلى الأشياء بطريقة متمايزة ومتجددة[444] لذا يرى (مي) بلية مانحاً هذه الصورة المفتتحة بـ (إلا) إطلاقاً وبقاءً فهي إذاً بلية دائماً وأبداً، وقد يبتلى الإنسان الكريم في نفسه وجسده فيصير والمؤمن مبتلى ويختبر بابتلائه، إنها تقف عارضاً بين الإنسان وسموه الروحي[445] فـ (مي) توازي الحياة وتمثلها، إنها البلاء الأكبر ولكننا نراه مستسلماً لقدره مؤمناً بابتلائه صابراً عليه، إنها رؤيته لقدرية الوجود النابعة من عقيدة دينية ذات منحى صوفي. يقول[446]:

وقد كنتُ من ميٍّ إذ الحيُّ جيرةٌ ... على البُخلِ منها مَيتَ الشَّوق ساليا
أقولُ لها في السرِّ بيني وبينَها ... إذا كنتُ ممن عينهُ العَينُ خاليا
تُسيئينَ ليانِي وأنتِ مَليئةٌ ... وأحسنُ يا ذاتَ الوشاحِ التقاضيا
وأنتِ غريمٌ لا أظنُّ قضاءهُ ... ولا العَنزيَ القارظَ الدَّهرِ جائيا
وكنتُ أرى من وجهِ ميةَ لمحةً ... فأبرقُ مغشياً عليَّ مكانيا
وأسمعُ منها نبأةً فكأنما ... أصابَ بها سَهمٌ طريرٌ فؤاديا

وأنصِبُ وجهي نحو مكة بالضحى إذا ذاك عن فرط الليالي بدا ليا
أصلي فما أدري إذا ما ذكرتُها اثنتين صليتُ الضحى أم ثمانيا
وإنْ سِرتُ بالأرضِ الفضاءِ حسبتني أداريُ رحلي أن تَميل حِباليا
يميناً إذا كانت يميناً وإن تكُن شمالاً يُجاذبني الهوى عن شماليا
رأيت لها ما لم ترَ العينُ مثلهُ لشيءٍ فإني قد رأيتُ المرائيا
هي السحرُ إلا أن للسحرِ رقيةً وأني لا ألقى لما بي راقيا

يبدو هنا أن البعد العاطفي يحل بديلاً عن البعد المكاني، فالابتعاد ينشأ نقيضاً للوصال وهو نوع من العقبات المخترعة التي يثيرها الشاعر كلما بدا أنها تزول ويسير على مبدأ (إذكاء الهوى دائماً)، فهناك دائماً استحالة للتوفيق بين المواقف: فأما ابتكار عدم الإشباع ليتمكن من إنجاز أعمال بطولية تقربه (من الحبيبة) فهو يعيش حالة فراق وابتعاد فيحاول الاندفاع للوصول إلى هذه الحبيبة، وأما أن يبتكر الإشباع في حالة (الوصول) فيبعد الحبيبة وكأنه في حلم[447]، لذا يشعر بموت أشواقه عندما كانت (مي) تجاوره في الحي، فهذا الحب يقصي المرأة ويؤمثلها ويظهرها بمظهر البخل والتمنع وهي ذات الحياة المنعمة المترفة (ذات الوشاح)، ويقبل منصاعاً ويرضخ يائساً لعدم وفائها بالوعود فهو مرغم بعدم إشباع نزوعه نحو الآخر من الداخل والخارج، فنفسه تأبى، والمجتمع يقمع هذا الحب ويرفضه فهو يخاطبها (سراً) بعيداً عن سلطة الحظر والتحريم والقسر الجائرة التي تفرض عدم الارتباط (الهجر)، ويؤكد ذلك بتوظيفه لشخصية شعبية ضربت مثلاً في عدم وفائها (العنزي)، ليؤكد انقطاع الأمل، وبذلك يحيل الحبيبة من عالمها الواقعي إلى عالم غيبي يقع بين الحلم واليقظة، الوعي واللاوعي، (فاللمحة) منها نورية تصعد بالقلب إلى ترقيه وتصيبه بالإغماء وفقدان الوعي معبرة عن تمرحل تجربته ورداً على مأساة الوضع

البشري وتحقيقاً للرغبة بالمطلق عند الفرد، لقد تحولت (مي) إلى كائن غيبي لا منظور يبعث أصواتاً خفية (هاتف) يصل إلى قلب الشاعر كسهم حاد مسنون يؤلمه وربما يقتله، فهذا الصوت الماورائي العاقل لا يغطي عجزه أو يزيل خوفه أو يساعده[448]، بل على العكس نراه يكشف عجزه واستسلامه له فهو يصيب (فؤاده) موطن الأمن والحب. إن هذا الهاتف صدى نفسي لإحساسه بالخطر والتوتر والقلق وعدم التمييز فيلجأ إلى ما يشعره بالأمن والاستقرار إلى عالم المثل الذي يكشف زيف الواقع ويحقق له حريته، إلى (مكة) فيولي وجهه إليها مما يوحي ببعد المسافة بينه وبين هذا العالم، فمن خلال الوجه عنصر التفرد والأكثر خصوصية في الجسد، بل إنه رمز الشخص[449]، وجد الشاعر ضالته في تأكيد نفسه وحضوره في هذا المجتمع الذي يشعر فيه باللااستقرار فهو قد يصلي (الضحى) أو لا يصليها أو يؤجلها وحتى إذا أقام الصلاة (أصلي) فالشعور بالقلق النفسي والذهني يجعله حائراً (لا أدري) لأن ذكر هذه المرأة قد بعث في الصلاة (إذا ما ذكرتها) فلم يعد يدري إذا (صلى الضحى، ركعتين أم ثمانيا) فهو في حالة تصدع داخل النفس، فالقلب موزع بين مطامح متناقضة: فالله والحبيبة حاضران معاً في الصلاة[450]، إنها تقف بين الإنسان وتطلعاته الروحية، فالهوى وثنية - كما يقول ابن الجوزية - والهوى صنم، ولكل عبد صنم في قلبه بحسب هواه[451]، والحبيبة تسلب القلب بنفي العقل، وهي تقود الحبيب إلى حالة من اللامسؤولية الدينية[452]. وهذا الهوى يجاذبه ويجعله يميل نحوه في سيره بالأرض الفضاء التي تميل إلى الاتساع والخلو وتشعره بلانهائية الكون الخارجي وبلانهائية هذا الهوى مادام سائراً فهو (يجاذبه) على ما تحمله هذه الكلمة من معنى المنافرة، فيميل به يميناً حاملاً معه الأمل والتفاؤل والحياة وقد يميل به شمالاً فيحمل معه اليأس والتشاؤم والموت، فهي (المرأة/ الجمال) الذي لا فكاك منه ولا تفيد معه رقية أو تعويذة وكأنه يقر بعجزه وتوتره تجاه

المجتمع وتجاه ذاته اللذين يشعر باللاتوازن أمامهما، إنها رؤيته القلقة الغيبية تجاه هذا الواقع الذي يشعره بالتوتر واللااستقرار. فلم تكن (مي) بالنسبة له مصدراً للانسجام والسلام بل شكلت لديه مصدراً للتوتر، فيقول[453]:

على حين راهقتُ الثلاثين وارعوتْ لداتي وكادَ الحلمُ بالجهلِ يرجعُ
إذا غير النأيُ المُحبين لم أجِد رَسيسَ الهوى من ذِكرِ مَيةَ يبرحُ
فلا القربُ يُبدي من هَواها مَلالةً ولا حُبها - إن تنزحِ الدارُ - ينزحُ
أتقرحُ أكبادُ المحبينَ كلُّهم كما كبدي من ذكرِ ميةَ تقرحُ
إذا خطرت من ذكر ميةَ خَطرةٌ على القلبِ كادت في فُؤادك تَجرحُ
تصرفُ أهواءُ القلوبِ ولا أرى نصيبكِ من قلبي لغيركِ يمنحُ
ألم تَعلمي يا ميُّ وبيننا فيافٍ لطرفِ العينِ فيهن مَطرحُ
أطوحُ عيني بالفلاةِ لعلني أراكِ وعيني من هَوى الوجدِ تسفحُ
أنينُ وشكوى بالنهارِ شديدةٌ إليها وما يأتي به الليلُ أبرحُ
أرى الحُبَّ بالهجران يُمحى فيمَّحي وحُبكِ ميا يَستجدُ ويربَحُ

...

هي البرءُ والأسقامُ والهمُّ ذكرُها وموتُ الهوى لولا التنائي المبرحُ

يشير هنا إلى البعد الزمني فهاهي سنين عمره تمضي (الثلاثين) ولايزال هذا الحب يسكنه فيكاد يذهب بحلمه ويعود إليه جهله، فتبرز الثنائيات التي تعكس توتره تجاه الوجود وتؤكد الثبات والديمومة لهذا الحب أمام التغير والتحول والزوال، فتشكل لديه ثنائيات: الحلم/ الجهل، القرب/ النأي، الليل/ النهار، الهجر/ الوصل، المحي/ يستجد ويربح، البرء/ الأسقام، وكلها ثنائيات تشير إلى التحولات الزمنية

وفاعليتها التغييرية السائرة على كل شيء إلا هذا الحب الذي يدوم ويتجدد مع مرور الزمن وتقدم الأيام وبعد المسافات، لكنه حب صادر عن رؤية واعية فالشاعر يدرك مأساته ويعي أن الحبيبة تمثل له (البرء/ الأسقام/ الهم)، فلم يكن عشقه تعطيلاً للذهن بل إمعان الوعي في الاستيقاظ على العكس مما عرف عن الحب في درجاته التي تهيمن على روح الفرد، فكلما يتعمق العشق يتعطل الذهن وكلما تبرأ منه الروح يمعن الوعي في الاستيقاظ[454]. لذا هو يختار البعد عنها ليستمر هواه سواء برحيله أو برحيلها، فيقول[455]:

فلما استقلتْ في الحُدوجِ كأنها … حَزائقُ نخلِ القادسيةِ أو حَجرُ

رجعتُ إلى نفسي وقد كاد يلتقي … بحوبائها من بين أحشائها الصدرُ

فوالله ما أدري أجولانُ عبرةٍ … تَجودُ بها العينانِ أحجى أم الصبرُ

وفي هملانِ العينِ من غُصةِ الهوى … شفاءٌ وفي الصبرِ الجلادةُ والأجرُ

إذا الهَجرُ أفنى طولُه ورق الهوى … من الإلفِ لم يقطع هوى ميةَ الهجرُ

جسد الرحيل فاعلية الزمن المدمرة في صورة (الظعن) التي تعبر عن التغير والقضاء على الخصب والكينونة الجماعية[456]. فالأظعان تشكل مرحلة انتقالية بين ما كان وما سيكون، بين الماضي والآتي وتكشف عن لحظة الحزن والأسى والألم في تجربة الشاعر مع الحبيبة التي كأنها في حدوجها (**حزائق نخل القادسية أو حجر**) إنها حاملة الخصوبة والحياة معها إلى البعيد بينما الشاعر يبقى هذا مع الجدب والجفاف والموت، لقد اختارت أن تكون هناك في الواقع والحياة بينما اختار هو أن تبقى معه في الذاكرة وفي الحلم فهي حاضرة في النفس أبداً لذا فهو يرجع إلى نفسه ذلك الشيء اللامنظور الماورائي في رؤية ميتافيزيقية يتحول فيها من الواقع إلى اللاواقع ومن الحقيقة إلى الحلم فيعيش اغتراباً كونياً وتساؤلاً حائراً بين البكاء والصبر/ الاستسلام

والمقاومة وحيرته المشككة (ما أدري) أيختار البكاء أم الصبر، فالبكاء شفاء لأطلال الذات والصبر فيه القوة والأجر وكأن هذا الحب ابتلاء ومصيبة فيه الأجر والثواب وعلى الرغم من إدراك ذلك نراه متمسكاً به كأنه الغطاء الذي يخفي وراءه عجزه عن مواجهة واقعه المأساوي فيحل هذا الحب بديلاً عن الواقع بكل ما فيه من ألم وحزن وتشتت وفرقة مقدماً ذلك في رؤية شمولية لمصير هذا الإنسان في هذا المجتمع. يقول(457):

نظرتُ إلى أظعانِ مي كأنها ... مُوليةٌ ميسٌ تميلُ ذوائبه
فأبديتُ من عينيَّ، والصدرُ كاتمٌ ... بمغرورق نمت عليَّ سواكبهُ
هوى آلف جاء الفراقُ ولم تَجلْ ... جَوائلها أسرارُهُ ومعاتبه
...
فلما عرفنا آية البين بغتةً ... ورُدتْ لأحداجِ الفراقِ ركائبُه
وقَربن للأظعانِ كل مُوقعٍ ... من البزلِ يوفي بالحويةِ غاربُه
ولم يستطع إلفٌ لإلفٍ تحيةً ... من الناس إلا أن يُسلمَ حاجبه
الآ لا أرى مِثلَ الهوى داءُ مُسلمٍ ... كريم، ولا مثل الهوى لِيمَ صاحبه
متى يَعصهِ تُبرح معاصاته به ... وإن يتبع أسبابهُ فهو عائبه
متى تظعني يا ميُّ من دارِ جيرةٍ ... لنا، والهوى برح على من يغالبه
أكنْ مثل ذي الآلافِ كُراعهُ ... إلى أختها الأخرى وولى صواحبه
تقاذفنَ أطلاقاً وقاربَ خَطوهُ ... عن الذود تقييدٌ، وهن حبائبه
نأين فلا يسمعنَ، إن حنَّ، صوتهُ ... ولا الحبلُ منحلٌ ولا هُو قاضبه

إن رؤية (الأظعان) وهي تتهيأ للرحيل تثير أحزانه وبكاءه صبابة لمن سيغادر فهو يشعر بأن الحياة راحلة عنه، إنها لحظة مخاض يعانيها

الشاعر وهو يرى حركة الأظعان المغادرة تحمل معها الحبيبة التي أصبح منالها عسيراً، لقد أصبحت عالماً مغلقاً أمام الشاعر وهو خارج هذا العالم في فضاء مفتوح لوجود علاقة توتر بينه وبين أهل الحبيبة كنوع من الاستلاب فهو لا يقدر على تحيتها إلا خفية خوفاً من العشيرة التي تشكل عائقاً خارجياً أمام هذا الحب لذا يشعر أن هذا الهوى ابتلاء وداء للمسلم الكريم، وهنا يقدم صفته مسلماً على صفته العربية (الكريم) ويؤكد على دلالة (الإسلام)، فالإسلام لم يخلصه من هذا الحب، وهنا تتداخل النظرة الكونية الدينية والنظرة الكونية الفلسفية في تشكيل رؤية الشاعر بتذوقه للإحساس الجمالي الروحي والانفعال له فربط المعتقد بفكرة الجمال من صميم النشاط الروحي للموجود البشري في تذوقه للمحسوسات والقيم الروحية[458]. لقد شكل هذا الهوى له نوعاً من التمزق النفسي والتوتر فإذا عصاه يشقى وإذا اتبعه يعاب عليه، فالعوائق والحواجز داخلية وخارجية لذا يستعير صورة من العالم الحيواني تكشف عن عمق إحساسه المأساوي تجاه هذا الحب فهو مثل البعير له الآلاف تركنه وغادرنه فهو يشتاق ويحن إليها ولكن لا تسمع أنينه ولا شكواه ولا حنينه فهي في عالم نأي بعيد عنه مقصي، وهو مقيد بحبل لا ينحل ولا هو يقطعه، إنه متمسك بهذا الحب وبهذا العالم الذي هو داخله لا يريد تركه أو مغادرته على الرغم من كل عذاباته. وهنا تتكشف رؤيته للحب الذي لا يجد عنده وفي أي موضع - الراحة والسكينة، ولا ينتهي أبداً إلى فرحة الاتحاد الشامل، لا إشراق أبداً في الحب وإنما على العكس نستشف منه دائماً رؤية التعاسة والعنصر المظلم المدمر[459].

وتتعدد أسماء النساء في شعره مما يجسد قلقاً لشعوره بالتيه والضياع ويكشف عن تعدد ذات الحبيبة نفسها وهويتها وأسمائها[460]. فالحبيبة واحدة هي (مية) وإن اختلفت أسماؤها، لكنه يرصدها من زوايا متباينة، فهي (أم سالم)، حيث يقول[461]:

تمنيتُ بعـد اليـأسِ من أم سـالمٍ   بهـا بعض ريعات الديار الجوامعِ
فما القربُ يشفي من هوى أمِ سالمٍ   ومـا البـعـدُ منهـا من دواءٍ بنافعِ

فالشاعر يمنحها دلالة زمنية (الأم التي تحمل وتلد)[462]، ويركز على معنى الأمومة والخصب والعطاء، فكنية (أم سالم) تحمل دلالة السلام والأمان والمصالحة، وهي (صيداء)، حيث يقول[463]:

لقـد منحَ الودَّ الذي مـا ملكتـهُ   على النأي مَيـاً من فُـؤادك مـانحُ
وإن هوى صَيداءَ في ذاتِ نفسه   بسـائر أسـبـابِ الصـبـابةِ راجحُ
لعـمرُكَ مـا أشـواني البين إذ غَـدا   بصيداءَ مجذوذٌ من الوصلِ جامحُ
ولم يبقَ مما كـان بَيني وبينهـا   من الودِّ إلا مـا تجن الجـوانحُ

إن هذه الأسماء تعد شفرات شعرية تتلون بالمواقف الشعرية المختلفة حتى في القصيدة الواحدة، بل هي دوال على الجدلية بين طرفي المعادلة: (الحياة/ الفناء)[464]، فالشاعر هنا يجمع بين (مي) و(صيداء)، فصيداء قد تعني المعوضة عنه الهاجرة له، فالاسم يحمل دلالة القطيعة بينه وبين (مي).

وهي (أميمة)[465]، وهي (خرقاء)، حيث يقول[466]:

تمـامُ ... أن تـقـف المـطـايـا   على خـرقـاءَ واضـعـة اللثـامِ

إن نشوة الخلاص ترتبط دائماً بمرارة الفقد، وتحقيق الذات يقترن بمعاني البذل والتضحية، وكل فضيلة تتضمن كبحاً، المحبوبة هي صورة ذلك المصير الذي يحج إليه فيسمو بوعيه وروحه[467]، والسفر رمز لرحلة نفسية داخل الذات رغبة في صقلها وتعميرها، البحث عن الكمال، وفي الحج رحيل عن الذنوب، وجه وثوب لتجربة التكامل، فالذهاب إلى الحج، رحيل إلى البيت الحرام إلى الله، إلى التطهير،

وطمعاً بانبعاث أو تجديد روحي للحياة، إن السفر إلى مكة تصوير للهجرة الكبرى، أو للغوص في النفس بحثاً عن الثابت والخالد وراء حجب التحول والظواهر المتقلبة. إنها كالرحيل بحثاً عن الكنز أو تفتيشاً عن نبتة الخلود أو ماء الحياة، هي رحلة التفريد، أي أن يصير الإنسان هو نفسه أي يصبح ما هو وما يمكنه أن يكون[468]. إنه الطموح الذي لا يعرف حدوداً أو ليناً أو خوفاً، الطموح الذي لا توقفه تضحية بل يسعى في رحيله الدائم لبلوغ هدفه الروحي السامي وتحقيق خلاصه الذي تكشف عنه دلالة (خرقاء) في أحد معانيها التي تعلو على مشاغل الحياة وتسمو بالأمل الروحي لتبلغه ذروته.

وهكذا تتعدد وجوه الحبيبة لديه محملة بمعانٍ ودلالات لا تعد، ومراتب تبدأ بصورة الحبيبة بالمعنى التقليدي، وتنتهي بصورة الحبيبة الأم، والأرض والأنثى الكونية والمطلقة والمجردة[469].

وترحل الحبيبة في ذهن الشاعر من واقعيته لتتحول إلى كائن لامنظور ماورائي (طيف) أو (خيال) ترافقه في ترحاله المستمر في الفيافي البعيدة، فيقول[470]:

زارَ الخَيالُ لميٍّ هاجعاً لعبت ... به التنائفُ والمهريةُ النجبُ

مُعرساً في بَياض الصُّبح وقعتهُ ... وسائرُ المسيرِ إلا ذاكَ مُنجذبُ

أخا تنائفَ أغفى عند ساهمةٍ ... بأخلق الدفِّ من تصديرها جُلبُ

لقد حرك طيف الحبيبة أحلام يقظته، فهاهي تبعث من الزمن الضائع متجسدة في الزمان والمكان معبرة عن تجربة غائمة توشك على التلاشي وتولد الألم من خلال كثافتها، فهي تتخطى الزمن وتخلق توازناً بين الألم في الواقع وألم الزوال وهو الخصيصة الملازمة للزمن[471]. فهي تزوره على البعد وهو (الهاجع) في جوف الصحراء الراحل في أعماقها المجهولة وفضائها الواسع لذا جاء الخيال مفتوحاً

لانفتاح أفق الصحراء اللامحدود، ف «المقصى يتشبث بحقه في الوجود»[472] ليعود حتى ولو كان مجرد خيال أو طيف كرد واحتجاج ضد لاعقلانية القهر والإقصاء[473]. فالخيال يزوره على الرغم من (لعب) الصحراء به وتحكمها فيه واستمرار رحيله في بحثه عن حلمه المفقود فيسير ليله متشبثاً بأمل وهي فيختار استراحته عند الفجر لأنها تشكل فاصلاً بين مرحلتين: غياب الليل وإقبال النهار فكأنه صوفي (منجذب) لحلم أكبر من الواقع لذا فهو يفقد اتصاله بالعالم الخارجي ليدرك ذلك الحلم الخفي والغاية المجهولة، مختاراً ناقة ضامرة متغيرة من أثر الرحيل المستمر لتكون رفيقة رحلته وإغفائه، إذ إنها تجسد حس الثبات والرسوخ في عالم الشاعر القلق ومثال للحيوية والاندفاع والحركة في آن واحد، وللتفتت والانقطاع وتجسيد لفاعلية الزمن التي تولد التغير وتؤدي إلى تمزيق المكان والعلاقات الإنسانية، فتحل الناقة وسيطاً بين عالم الحبيبة النائية (المغلق) وعالم البطل المخترق (المفتوح) إذ تفجر رموز الحركة المندفعة إلى الأمام، واختراق العالم الطبيعي المغلق بالانتصاب رمزاً للثبات والرسوخ في عالم يتهاوى وينهار، وتتوسط بين حركة العجز والشلل أمام العالم وتحرير الذات من عجزها وتفجير الطاقات الحيوية فيها[474].

ولعل الخيال لم يعد قاصراً عليه فهو قد أصبح أكثر انفتاحاً وأكثر شمولاً إذ يزوره ويزور القوم الراحلين معه، فيقول[475]:

تطوفَ الزورُ من ميٍّ على غرضٍ بُسلهمين جوابينِ للبُعدِ

حُييتَ من زائرٍ أنى اهتديتَ لنا وأنتَ منا بلا نحوٍ ولا صددِ

فالخيال يطوف حول قوم راحلين قد أصابهم الهزال من كثرة السفر فهم (جوابين) للبعد، لقد أصبح الخيال مشتركاً وخرج من نطاق المحدود إلى اللامحدود ومن الخاص إلى العام، لقد أصبح الحلم إذاً مشتركاً

والمعاناة والمأساة مشتركة، *إنه «محاولة لاسترداد الفردوس المفقود*، وبالتالي فهو شكل خفي من أشكال مقاومة الانصياع، أو لنقل هو مظهر لاشعوري من مظاهر إدانة الزمن المسروق»[476] لذا فهو يحيي هذا الطيف الزائر الذي اهتدى إليهم في أعماق الصحراء المضللة، إنه تجاوز الزمني إلي اللازمني والمكاني إلى اللامكاني، إذ تبقى للطيف (فعاليته الخاصة في العبور بين عالمين متميزين: الحاضر/ الماضي، القرب/ البعد، اليقظة/ النوم، المرئي/ غير المرئي، القوة/ الضعف)[477]، فهو يعود من الماضي في قلق وعجلة وكأنه شبح الخوف يطارد حتى اللامرئيات. يقول[478]:

ألا خيلت مي وقد نام صُحبتي ... فما نَفرَ التهويمَ ألا سَلامُها

طُروقاً وجلبُ الرحلِ مشدودةٌ به ... سفينةُ بَرٍّ تحتَ خدي زمامُها

لقد اختاره خيال مي وهو بين صحبه، فهو مستيقظ وهم نائمون، هو واعٍ لعمق مأساة إصرار الذاكرة على رفضها للامحاء، والمطالبة بالحق الكوني للروح، أو التشبث بالحاجة الأزلية للفؤاد، إنه أداة الشاعر لتجاوز القهر، وردع الزجر وتحرير الإرادة، فهو الهاجس المتسلط الذي يفرزه قلق الحرمان، وهو يشير نحو الغائب المنشود والسعي لاستعادة المنهوب تخيلياً[479].

لقد عبر الطيف والخيال عن رؤية الشاعر المتجاوزة للزمني والمؤكدة لحضور الغائب فعلياً في الذاكرة، والحلم المفقود الذي لا يمكن لمسه أو تحققه واقعياً لكنه يسكن هاجسه، الحلم بعالم مليء بالحب والحرية والعدل، والتوق إلى عالم إنساني واعي لمصيره.

ولا يقف الشاعر في رؤيته للمرأة عند مشاعر الحب، بل يتجاوزها ليصور الجسد الأنثوي بما يمتاز به من طابع جمالي وشبقي، فحضور المرأة جسدياً تحقق لوجودها في العالم وتأكيداً لقيمتها

الجمالية وعلاقة الوعي الشعري بها. فجسد المرأة «لا يقدم بوصفه مادة قابلة للإغراء ومثيرة للرغبة الطافحة والمشاعر الإيروسية العنيفة، وإنما باعتباره حاجة حياتية لصيقة بوجود الإنسان منذ خلقه، وحالة تاريخية لم تفلح المشاعر الدينية ولا التطور الاجتماعي والثقافي المطرد في الحد منها »[480]، فيقول[481]:

زَينُ الثياب وإن أثوابُها استُلبتْ فوقَ الحشيةِ يوماً زانَها السَّلبُ

إذا أخو لذَّةِ الدُّنيا تبطنها والبيتُ فوقهما بالليلِ مُحتجبُ

...

تلك الفتاةُ التي عُلقتُها عَرضاً إن الكريم وذا .... يُختلبُ

يبدو في شعر ذي الرمة تعلقاً بفكرة (الثياب)، التي ترمز هنا في جانب منها إلى العلاقة الغريزية، وترمز لستر المرأة....، فهي تعبير أبلغ من ظاهره فيما تغور عليه من الحالة النفسية والذهنية، التي ترى في المرأة نموذجاً رمزياً للتعبير عنها بما تنزع إليه من تجرد من الماضي ونسيان لأعبائه وابتزاز لحلم مستقبلي يكون بجمال تلك المرأة الخيال[482]. فاستلاب ثيابها يشير إلى حياتها المستلبة منها في ظل القهر الذي تعانيه، لقد تحول الجسد لديه من مقام المكبوت المسكوت عنه مصدر الحياء والخجل إلى موضوع مستقطب للتجربة الشعرية بعد أن نمى وعيه الفردي الحاد بالجسد[483]. لذا نراه يقدم تجربته مغلفة بحس ديني (**أخو لذة الدنيا**) مختاراً البيت ليكون استقرارهما وأمنهما، لما يشيعه جو البيت من شعور بالألفة والدفء والنعومة وجو الحب، إنه الحلم، موطن الذكريات، وتحقق الـ (أنا)، إنه الأمان وقهر الخوف، إنه تحقيق للعزلة وهجر المجتمع المأساوي المؤلم، فيبعث في داخله شجاعة يواجه بها عالماً قاسياً بارداً، إنه يمده بقدرة المقاومة[484]. مقاومة المجتمع وتجاوز الواقع المأساوي بما فيه من

عادات وتقاليد لتثبيت الذات حضورها وسط الرفض والقمع، فهاهو يتعلق بفتاة صدفة (عرضياً) لم تكن من زمن الطفولة أو الصبا، بل تعلق آني حاضر فخلبت عقله وتركته لأوهامه وهو (الكريم) الـ (مسلم) فقدم مروءته وأخلاقه على تقواه وتدينه، فلم تمنعه أخلاقه ولا تقواه أمام هذه المرأة الحلم. يقول(485):

ولو كلمتْ مُستوعِلاً في عَمايةٍ   تَصباهُ من أعلى عَمايةَ قِيلُها

وهنا إشارة إلى جمالها الروحي والذهني فهي (لو كلمت) والكلام هنا يحمل طابعاً سحرياً، فخطابها لو توجه إلى (مستوعل) قد استوحش لكثرة معاشرته (الوعول) وهي حيوانات تشير إلى المنعة والبقاء، لجذبت إليها هذا المستوعل المتمنع عن الناس بل لصبا إلى قولها وكلامها، وفي هذا إشارة إلى خطابها المطلق الدائم الذي يتجاوز الآني. يقول(486):

أتعرفُ أطلالاً بوهبينَ فالحضر   لمي كأنيارِ المفوفةِ الخُضرِ

...

سقيةُ أعدادٍ يَبيتُ ضَجيعُها   ويُصبحُ مَحبوراً وخيراً من الحَبرِ

تعاطيه بَراقَ الثنايا كأنه   أقاحيُّ وسميٍّ بسائفة قفرِ

...

فما روضةٌ من حُرِّ نَجدٍ تهللت   عليها سَماءٌ ليلة والصبا تسري

بها ذرقٌ غَضُّ النباتِ وحَنوةٌ   تَعاورها الأمطارُ كفراً على كُفرِ

بأطيب منها نكهة بعد هجعة   ونشراً ولا وعساءُ طيبةُ النشرِ

يصور الشاعر رؤيته الشبقية للمرأة ويشير إلى استجابتها وعدم تمنعها فهي (تعاطيه) من حنانها منطقة الرغبة الظاهرة في المرأة لوناً

وطعماً، وحضور الماء والنبات تأكيد للحيوية وتحقيقاً للحياة واستمراريتها فنجد مظاهر الحياة والخصب والديمومة واضحة جلية إنها حركة مضادة ذات طبيعة حسية صرف تقف نقيضاً للتوتر والقلق والأسى والعجز التي سادت في الحركة السابقة: فمقابل الطلل المقفر ثمة الآن الروض الخصب العامر، ومقابل اليباس ثمة اللدونة والرواء، ومقابل الجفاف هذا المطر الجميل العذب، ومقابل الحبيبة القصية ثمة الحبيبة....[486].

إنها المرأة/ الأرض/ الروض، رمز الخصوبة والعطاء، إنها الطبيعة التي تفوح بخصبها وروائها، فالروضة التي تشتق من (الترويض) وهو ما عصي على الشاعر تماماً، فتشير الحبيبة القصية التي نأت بعد إضمار، وحب (الروضة) آنف كالحبيبة، ويرد الفعل (تهللت) بما فيه من دلالة على الفرح والبشرى واحتواء رقيق يجسد علاقة الغيث بالنبت في برهة تفيض بالغريزة المخصبة نقيض الحبيبة التي أفلتت فلم يعد الشاعر قادراً على أن يتضمنها[488]. وتأتي هذه الأبيات مؤكدة البعد الفطري بين المطر والأرض في علاقة تزاوج تمزج الثراء بالبكورة وتؤكد الولادة في مقابل الموت، والخصب مقابل الجفاف، والنعومة مقابل الخشونة. يقول[489]:

أناةٌ يطيب البيت من طيب نشرها   بُعيدَ الكرى زينٌ له حين تصبحُ

يشير هنا إلى إيقاعها الحركي البطيء (أناة) مما يوحي ببطء حياتها. ويشيع جواً من الشفافية والنقاء في الشطر الأول من خلال عطرها الذي يفوح في البيت والذي يشك عنصر جاذبية وخداع فهو يسحر بطيبه لكنه يخفي حقائق مزيفة وراءه، ويضفي في الشطر الثاني نوعاً من الشبقية لهذه المرأة. ونلاحظ إصرار الشاعر على لفظة

(البيت) المعروف لديه مما يجعل التجربة ذات طابع خاص، وتخصيصه برائحتها منحه طابعاً أنثوياً، إنه البحث عن الأمان والاستقرار وسط زيف الواقع وخداعه.

واهتم الشاعر بجمال المرأة وعرض تفصيلاته وجزئياته بدقة وتأنٍ مثل نحات ينحت تمثاله، فكذلك الشاعر ينحت المرأة الشعرية في تشكيل جمالي فذ ليحقق وجودها في قبول لونها منطلقاً من رؤية جمالية مطلقة، فرفض الجسد هو رفض للذات وللوجود البشري، وثنائية جسم - روح هي تجزئة للإنسان الذي يشكل وحدة واحدة: فجسمه منظور وروحه جسم غير منظور - والحادث النفسي بدني وغير بدني معاً، وكذلك السلوك وعي داخلي وردود فعل عضلية أو حركية جسمية(490).

ويبدو أن أول ما يشد الشاعر إلى هذه المرأة هو لونها (الأبيض) الملتصق بها في الوعي الشعري العربي، وكأنه يقابل بين دلالات هذا اللون من جمال ونقاء وظهور ونور وعطاء وتفاؤل وبين ظلمة عالمه الواقعي القاسي بما فيه من فقد وقبح وشؤم. وارتباط البياض بالمرأة تأكيد لحضورها الجمالي المتكامل. يقول(491):

غَراءُ يجري وِشاحاها إذا انصرفَت ... منها على أهضم الكشحينِ منخضدِ
يَجلو تَبسُّمها عن واضحِ خصرٍ ... تلألُؤَ البَرقِ في ذي لجةٍ بردِ

يشكل بياضها استمرارية إحساس الشاعر بالتفاؤل والإشراق والحياة والسمو والبراءة، فصورة المرأة البيضاء في الواقع التعويضي الذي يحاول الشاعر أن يبنيه، فيشتقه من وجه الحياة الآخر: المشرق بـ(الخصب والجمال) كأنما يعبر من خلاله عن أمل مايزال مستجداً على الرغم من شعوره بالأسى المطبق والفقد في حركة الأطلال(492). وهو لا يكتفي بالبياض بل يضفي عليه إيقاعاً مفرحاً سعيداً في (تبسمها)

الذي يكشف ويظهر ما خفي وراء هذا الابتسام دليل رضاها وعطائها، فتبسمها وضحكها هو استعدادها للعطاء ومنح الحياة، ضحكها تعبير رمزي عن نضجها العاطفي وتهيئها للحمل، إنه قبول وفرح وتجدد، لذا ارتبط التبسم بالمطر فهناك مشاركة بين الراشدة التي أصبحت مهيأة للخصوبة ومنح الحياة وبين الأرض التي بحكم المطر أصبحت مهيأة للإنبات، فالفتاة والأرض رمزان للحياة وللخصوبة[493].

لقد حلت المرأة هنا رمزاً للحياة السعيدة التي ينشدها الشاعر، حياة الخصب وعطاء الوجود. يقول[494]:

تُذكرني مياً من الظبي عَينُه ... مِراراً، وفاها الأقحوانُ المنورُ

وفي المرطِ من مي تَوالي صَريمةٍ ... وفي الطوقِ ظبيٌ واضحُ الجيدِ أحورُ

وبين مَلاثِ المرطِ والطوقِ نفنفٌ ... هَضيمُ الحشا رأدُ الوشاحينِ أصفرُ

وفي العاجِ منها والدماليجِ والبرى ... قناً مالئٌ للعينِ رَيانُ عبهرُ

خَراعيبُ أملودُ كأن بنانها ... بناتُ النقا تخفى مِراراً وتظهرُ

تَرى خلفها نصفاً قناةً قويمةً ... ونصفاً نقاً يرتجُّ أو يتمرمرُ

تنوءُ بأخراها فلأيا قيامُها ... وتمشي الهُوينى من قَريبٍ فتُبهرُ

وهنا يقدم الشاعر رؤية مختلفة فـ (مي) هي التي تذكره بالظبي فيصف بدنها بالفخامة والنعومة والرشاقة والبياض وتدخل في التشكيل الجمالي عناصر نباتية وحيوانية وكونية طبيعية و«كل هذه العناصر جزيئات تشكل عالم الإنسان بكل سعته وعمقه وإذ إنها قد خيلت في بدن المرأة فقد تحول هذا البدن إلى عالم كامل، عالم جمالي يفيض بالحياة والعذوبة والرواء والبكورة والكمال»[495]. لقد امتلكت هذه المرأة مواصفات تكوينية متميزة فصدرها مضيء ومشرق له بعد حضوري في تجربة المرأة فكل شيء فيها يمتاز بالنعومة واللين والاختفاء

والظهور في أصابعها، وحركة جسدها التي تبعث شعوراً بحركة الحياة وتغيراتها، ومشيها البطيء الهادئ الذي يشعر بالسكونية، إنها تقبع بين الحلم والواقع، بين الحركة والسكون، فهي مصدر التفاؤل. يقول[496]:

من البيض مبهاجٌ عليها ملاحةٌ   نضارٌ، وروعاتُ الحسانِ الروائعِ
هي الشمسُ إشراقاً إذا ما تزينتْ   وشبه النقا مغترةً في الموادعِ

لقد منحها طبيعة نورانية. فكل شيء فيها مشرق مضيء فهي (الشمس) في ظهورها واختفائها، وقربها وبعدها، ونفعها وضرها فهي حارة، دافئة، محرقة، وثباتها وحركها، وحضورها وغيابها، وكثرة تجوالها وإشراقها وضيائها، في قدومها من المشرق، دلالة الحياة والولادة والتجدد، وجهة العرب الأصلية (الشرق)، لقد ارتبطت الدلالة الرمزية للشمس لديه بالسياق الثقافي والنصوصي للعصر الإسلامي، فالشمس هنا ليست الشمس التي تحدث عنها الشعراء ما قبل الإسلام فلقد أفرغت من دلالة الألوهية وكونها أبرز المعبودات من الكواكب (اللات) وأصبحت تمثل ظاهرة كونية تحمل الخير والشر وتؤثر في الإنسان والحيوان والنبات، وعلى تقلبات المواسم والأجواء[497]. لقد باتت الشمس بعد الإسلام آية من آيات الله وحجة ودلالة على قدرته.

فالمرأة/ الشمس لدى الشاعر هنا هي إشراق الحياة لديه، هي شعوره بالتفاؤل والسمو إذا أقبلت وبالتعاسة والغربة والغياب إذا بعدت، هي الحياة القريبة والبعيدة عنه، الحاملة للخير والشر والسعادة والشقاء، هي الحقيقة الواضحة الجلية لكنها بعيدة المنال، هي الحياة في تغيراتها وتقلباتها وكثرة الرحيل والتجوال والسعي وراء آمالها البعيدة اللانهائية. فالمرأة/ الشمس هنا هي الدائم اللامتناهي. يقول[498]:

براقـةُ الجيـدِ واللبـاتِ واضحـةٌ   كـأنهـا ظبيـةٌ أفضى بهـا لببُ
بين النهـارِ وبين الليل من عـقـدٍ   على جوانبـه الأسبـاطُ والهَـدبُ
عَـجـزاءُ ممكورةٌ خُـمـصـانةٌ قلقٌ   عنهـا الوشاحُ وتمَّ الجِسم والقَصَبُ
...
تُريكَ سنة وجـهٍ غـيـرُ مُـقـرفـةٍ   مَلسـاءَ ليس بهـا خـالٌ ولا ندبُ
سـافتْ بطيـبـةِ العِـرنينِ مـارنهـا   بالمسك والعنبرِ الهندي مُختضبُ
تَزدادُ للعينِ إبهـاجـاً إذا سَـفـرتْ   وتحرجُ العينُ فـيـهـا حين تنتـقبُ
لميـاءُ في شـفـتـيـهـا حـوةٌ لعسٌ   وفي اللثـاتِ وفي أنيـابهـا شَنبُ
كَحـلاءُ في بَرَجٍ صـفـراءُ في نَعجٍ   كـأنهـا فـضـةٌ قـد مـسـهـا ذهبُ
والقُـرطُ في حُـرةِ الذفرى مُـعلقـةٍ   تَبـاعـد الحبلُ منه فـهـو يَضطربُ

يقدم الشاعر نموذجاً للمرأة الشعرية في تشكيل جمالي رائع، لقد اختار المرأة/ الحلم فهي تمتاز بالبريق والأصالة والنعومة والترف والوضوح والبياض والصفاء والنقاء والاستواء، تشبه ظبياً منطلقاً في الفضاء في سعة زمانية ومكانية وانفتاح وحرية، في وقت بين النهار وبين الليل مما يشير إلى وجود علاقات فضائية فهناك شيء بين شيئين آخرين[499]. هناك مسافة انتقالية (بين) النور والظلام والحركة والسكون والحياة والموت إنه تحول في الزمن والإحساس لذا فهو يجمع في رؤيته الجمالية للمرأة بين صفات الامتلاء والضمور، الفخامة والنعومة، الرشاقة والاكتناز لأن الحياة من حوله متغيرة لا ثبات فيها لاسيما عالم الصحراء في أعماقها، تغيرات تضاريسية هائلة بين ارتفاع وانخفاض وسعة وامتداد، فالجسم ثابت والجوهر مستقر لكن الثياب قلقة (**قلق عنها الوشاح**) مما يوحي بالحركة وقلق الحياة الخارجية مع ثبات الجوهر وصفائه الواضح على وجهها دليل تفردها وتميزها فهو

وجه نقي أملس لا وجود لأثر الزمن عليه فهو بهي (**لا خال ولا ندب**) فيه مما يشير إلى أنها خارج الزمان (أبدية)، ويشير إلي ترفها ونسبها الكريم فهي طيبة الريح (بالمسك والعنبر) لكنها تخفي حقائق مجهولة (بالاختضاب) التلون وتغير الحقائق وتزييفها فهي واضحة ومختفية، حاضرة وغائبة، تمنح ولا تمنح (تسفر) عن وجهها فتبهج العين و(تنتقب) فتزداد جمالاً، وانتقابها وتغطية وجهها قضية موجودة قبل الإسلام، وقوامها تلك النظرة إلي المرأة بوصفها رمزاً لقوى مجهولة: فقبل الإسلام كان الغطاء يعطى للشريفة في الكعبة عند البلوغ. إذاً الحيض هو المؤشر، أي هو المرحلة الفاصلة بين الحياة الحيادية للأنثى وبين حياتها ذات الأبعاد الخفية والسحرية، فالنقاب والحجاب والتحريم تعبر عن مشاعر الإحباط والحرمان والمخاوف والمفروضات على المرأة ورفض لما يمثله الدم من مخاطر، وارتباطه بالمرأة يشير إلى ارتباطها بالموت والخوف والقوى المرعبة والمجهولة. إنه سجن للجسد الذي أخذ للتهيؤ للخلق والإيلاد فيكون بذلك رمزاً للأنوثة المعطاة والمخيفة معاً[500].

إنه إشارة إلى طاقتها الكونية، ويقابل الشاعر بين سمرة وسواد شفتيها وبياض أسنانها ليعبر عن إحساسه بالتضاد في الوجود ويظهر التضاد بشكل جلي في بنية الكلمة الواحدة ومدلولاتها، ويصف لون بشرتها الأبيض المشرب بالصفرة عند الغروب، وهو لون تحبه العرب (لون الصحراء) الذي يشعر بالجمال والعظمة لكنه يوحي أيضاً بالمرض واقتراب الموت فكأنها فضة قد اختلطت بالذهب، والتحويل إلى الذهب والفضة هو تحول باتجاه الأعلى: روحياً أو رمزياً أو اجتماعياً أو اقتصادياً، إنه تحول روحي وتفتح على الوجود الغامض، وهو ما كان يهدف إليه الإنسان منذ خلق في بحثه الدائم عن نبع الخلود إن هذا التحول صورة للغنى الروحي ولامتلاك القيم الصوفية، وهي رغبة في

التسامي والتغلب على الفقر والقمع[501]. وقد يشير الذهب إلي الخطيئة والذنوب والزوال فهي قد ترفعه إلى الأعلى وقد تهلكه، لكن وجود هذا التضاد سيخلق حالتين متضادتين ومن ثم ستنتج عنه حالة ثالثة متجددة، إذاً هو إيجابي لأنه يسعى للتغيير، إنه يرى الحياة في المرأة كما ينبغي أن تكون لا كما هي، والسعي لخلاصه الروحي بالسمو والتعالي على كل ما هو واقعي والرغبة في الاطمئنان والاستقرار الذي يفتقده كما يجسده (القرط) الذي يشير في جانب منه إلى أصالة هذه المرأة ووضوح جزء منها لكنه جزء قلق مضطرب دائم الحركة وعدم الثبات لذا استعارة (الذفرى) وهي للناقة لهذه المرأة ليؤكد كثرة تجوالها «إنه شاعر رسام يجري على اعتبار المكان فيما ينقله من صور، فيترك الأشياء تتحرك من حوله ويتخذ موقف المصور وينسى كل شيء أمامه إلا المنظر الذي يريد إخراجه، لكنه لا يغفل عنصر الزمن فيصور ويزيد في الحركة الداخلية حتى لا تقف الصور جامدة أو باهتة ويبلغ فيه غايته لأنه متأثر بما يرى فيشعر بتجاوب بينه وبين الناظر»[502]. إنه لا يقف ساكناً أمام حركة الوجود وتغيراته بل هو جزء من هذه الحركة التي يراها في صورة المرأة بكل أبعادها وتغيراتها، إنه يعيش علاقة جدلية بين فكره ومجتمعه، بينما يريد وما يرغب وما يمكن وبين الواقع الآني. لذا دارت كلماته وتمحورت مدلولاتها حول الجمال والمثال والجاذبية والضياء والعفة فكل شيء في هذه المرأة يدعوه للولوج في عالمها الغيبي فلقد مثلت للشاعر عالم الصحراء فهي تغري بنعومة رمالها الهشة التي تفتك بمن يسير عليها، بحرها الشديد وعطشها القاتل، في إقبالها وإدبارها كالليل والنهار، في سعتها وامتدادها والضياع في مجهولها فهي تريك الذي تريده وتخفي الذي لا تريد أن يراه أحد إلا ذو الرؤية البعيدة النافذة الاستشرافية، فهي خادعة مظللة لكنها مغرية. يقول[503]:

أناةٌ، كــأن المرطَ حين تَلوثهُ على دعصةٍ غراءَ من عُجم الرملِ
أسيلةُ مُستنّ الوشاحين قانئٌ بأطرافها الحناءُ في سَبطٍ طَفلِ
وَحليُ الشوى منها إذا حُليت به على قصباتٍ لاشخاتٍ ولا عُصلِ
من المُشرقاتِ البيضِ في غير مُرهةٍ ذواتِ الشفاهِ الحُوِّ والأعينِ الكُحلِ
إذا ما امرؤٌ حاولن أن يقتتلنهُ بلا إحنة بين النفوسِ ولا ذحلِ
تَبسمنَ عن نور الأقاحي في الثرى وفَترنَ من أبصار مَضروجةٍ نُجلِ
وشَفَفنَ عن أجياد غزلانِ رملةٍ فَلاةٍ، فكُن القتل أو شبه القتلِ
وإنا لنرضى حين نَشكو بخلوةٍ إليهن حاجاتِ النفوسِ بلا بذلِ
وما الفقرُ أزرى عندهُن بوصلنا ولكن جَرت أخلاقُهنَّ على البُخلِ

ينطلق من رؤيته الجمالية لهذه المرأة من ثنائيات: الموت/ الحياة، الجفاف/ الطراوة، السكون/ الحركة، الصمت/ الضجة، الزوال/ الديمومة، الهشاشة/ الصلابة. فالحياة «تنبعث في كل الأشياء عندما تتجمع المتناقضات»(504) فهو يقابل بين مشاعره الداخلية الفياضة تجاه المرأة وحركتها الخارجية في مشيتها البطيئة، كأن الحياة تسير في إيقاع بطيء رتيب، ويقابل بين الصلابة والهشاشة في وصف عجيزتها فالحياة تلف كل شيء وتحيطه **(كأن المرط)** لكن ما بداخلها هش يعكس هشاشة الوجود ولإثباته على الرغم من بريقها ولمعانها (غراء) فكل شيء فيها يدعو إلي الحيوية **(قانئ بأطرافها الحناء)**، فتضفي الحمرة رمزية دالة على الخطر أو الغواية أو الجمال، فضلاً عن الجذور القديمة المرتبطة بالخصوبة المستعادة بسفك دم الضحية(505). فهي صورة للشباب الغض في طراوته ونداوته زمن الحيوية والتفتح زمن الخصب والتجدد والولادة في (تبسم) وكرد فعل ورفض للوضع الاجتماعي المفروض عليها(506) بل عليهن جميعاً إذ يمنح أوصافه

لجماعة من النساء وليس لامرأة واحدة وكأنه يسعى إلى الجمال المطلق ويضفي عليهن بعض صفات الكمال بوصفهن بالطهر والنقاء والتعفف وحسن الصحبة فهو يحافظ على القداسة والتحريم بينه وصحبه وبين هؤلاء النساء في ساعات الخلوة معهن **(وإنا لنرضى حين نشكو بخلوة/ إليهن حاجات النفوس بلا بذل)**. وكأنه في لوحاته الجمالية يعوض عن واقعه المتحجر المزري **(وما الفقر أزرى عندهن بوصلنا)** فهي تصوغ الجمال الضائع وتعوض العشق المهزوم فالوجود عنده ثنائي البعد قطب بشع يعاش يومياً وتجريبياً، وقطب خلاب نملك أن نتلمسه فيما وراء الظواهر في ازدواجية مؤلمة لقوى الحياة والموت، إنه يبحث عن تموضعات جمال الكون على ينابيع للخلب ثرة ومعافاة في السري واللامرئي، إنه يقاوم الرعب في بحثه عن منابع الجمال محاولة لاكتشاف عذرية الكون، طفولته، برهته الخالصة مع كل هلع وحزن. فالعالم عذرة وبكورة دائمتين، ويمكن اقتناصهما فيما تسره الكائنات من صور هي شباب أبدي عصي على الذبول. وبهذا تغدو اللغة اتحاد أعماق الذات بأعماق الظواهر، والشيئان لا مرئيان. وبذلك يغدو الشاعر ريادة وكشفاً لما يتفجر دون أن يرى، ورؤية الجمال تعد بحثاً عن الناقص، عن الغائب، عن الأعماق التي تعاني اضطراباً ما[507].

لقد مثلت المرأة شعرياً له الجمال الكوني المطلق وهي محاولة لتحقيق الذات عبر الآخر، وتعويضاً عن آماله القصية. يقول[508]:

لهـا بَشَرٌ مثلُ الحريرِ ومَنطقٌ رَخيمُ الحَواشي لا هُراءٌ ولا نَزرُ
وعينانِ قال اللهُ: كونا فكانتا فعولانِ بالألبابِ ما تفعلُ الخَمرُ
تَبَسمُ لمحِ البرقِ عن مُتَوضحٍ كلونِ الأقاحي شافَ ألوانها القَطرُ

يؤكد الشاعر على نعومتها وطراوتها وبياضها ويشير إلى صوتها فيصفه بالرقة واللين والهدوء والاعتدال مما يكشف عن

شخصيتها المدركة الناضجة والعاقلة وهو بذلك لم يجعلها قيمة صنمية كالشعراء السابقين[509]. فهي عنده ليست دمية أو تمثالاً أو نصباً ومنارة، بل هي كائن حي يتكلم وينطق وقلة كلامها إشارة إلى تعبدها وصومها وانقطاعها عن الدنيا والزهد فيها[510]، فهي خاضعة لإرادة القدر في تشكيلها الجمالي وصورتها الإنسية (**عينان قال الله كونا فكانتا**) لكنهما عينان ساحرتان لهما فعل الشراب في التأثير على العقل وفقدانه والشعور بالنشوة والانشراح، ولعل مفردة (الخمر) ذات بعد ديني فهي مما نهى عنه الإسلام، إذ تنقله من حالة إلى أخرى من الصحو إلى السكر والنشوة والسحر في جدلية بين الواقع والخيال، الغيب والحضور، الفناء والبقاء[511]، إنها المرأة بين الرؤية والواقع الحلم التي تتوسط بين طرفين فتنير الروح وتحقق كمالها، فتأتلق صورة باهرة وسط هذا العالم الأسود المتوتر المتمزق المليء بالعجز فتلمع في ظلمة الموت: الفم العذب المنير اللذيذ، وهي صورة تفيض بالضوء (لمح البرق) في مقابل السواد الطاغي[512]. صورة توحي بالتفاؤل والإشراق (تبسم) لتشكيل واقع ممكن سعيد وآمن. يقول[513]:

وتَبسمُ عن عَذبٍ كأن غُروبهُ	أقاحي تَرداها من الرملِ أجرعُ
جرى الإسحل الأحوى بطفلٍ مُطرفٍ	على الزُهر من أنيابها فهي نُصعُ
كأن السُّلاف المحضَ منهنَّ طعمهُ	إذا جَعلت أيدي الكواكبِ تَضجعُ
عل خَصراتٍ المُستقى بعد هجعةٍ	بأمثالها تَروي الصوادي فتنقعُ
وأسحمَ ميالٍ كأن قرُونَهُ	أساودُ وآراهُنَّ ضالٌ وخِروعُ

رؤية الشاعر مبنية على توتر بين الخير والشر والتجدد والفناء والحياة والموت، فتبرز المفارقة بين تضاد البياض والسواد واتحادهما في الجسد الواحد فيقابل بين سواد الشعر الظاهر وبياض الثغر المضمر مما يولد تفاعلاً جمالياً طردياً أثر هذا التضاد والتجاور[514]. ويقابل بين

عذوبة الثغر الندي يروي العطشان وبين مذاق الشراب فتنقله من عالم الواقع إلى عالم الأحلام والشعور والانشراح والغياب عن الوعي ومحاولة نسيان الواقع المؤلم، ويعتمد على الطبيعة التقابلية في بناء صورته التشبيهية التي تربط بين ذوائب الشعر والأفاعي من حيث الحركة والتخفي والسيولة والالتواء، فشعرها الأسود دليل شبابها وفتنتها وغوايتها ولقد زاوج الشاعر بين عناصر الخصوبة في الشعر والشجرة والأفعى، إذ ترتبط الحية بالخلق والحياة الجديدة للإنسان كما يتضح في قصة (آدم وحواء)، فحواء والحية كلاهما يشير إلى الحركة والتغير. فالأولى نبع الخصوبة وأم المخلوقات، والثانية سبب حرث الأرض والهبوط من الجنة والانتقال إلى طور جديد. وتظهر الحية دائماً وهي تحرس شجرة (رمز للحياة) مما يظهر الحياة والحياة في اتصال وثيق، إنها رمز للتجدد والاستيقاظ والعودة للحياة، فضلاً عن كونها رمزاً للشر والموت والخوف والغواية والطرد من الجنة[515]. فهي ترمز للبعدين الإيجابي والسلبي، إنها حالة التوتر والقلق التي يعيشها الشاعر والتمزق النفسي بين ما يرغب وما موجود، بين الحياة والرغبة في العودة إلى الأصل الأول إلى جنة آدم قبل الخروج من الجنة، إلى موطن الأمان والاستقرار، إلى (حواء) موطن الخصوبة والطاقة الروحية والولادة والتجدد. يقول[516]:

كأنها أمُّ ساجي الطرفِ أخدرها مُستودعٌ خَمر الوعساءِ مَرخومُ
تَنفي الطوارف عنه دِعصتا بقرٍ ويافعٌ من فـرندادينِ ملمـومُ
كأنه بالضُّحى ترمي الصَّعيد به دبابةٌ في عظامِ الرأسِ خرطومُ
لا يَنعشُ الطرفَ إلا ما تخونهُ داعٍ يناديهِ باسمِ الماءِ مبغومُ
كأنه دملجٌ من فضةٍ نَبهٌ في ملعب من عذارى الحي مفصومُ
أو مزنة فارق يجلو غواربها تبوج البرق والظلماء علجوم

تلك التي أشبهت خرقاء جلوتها ... يوم النقا بهجة منها وتطهيم
تثني النقاب على عرنين أرنبة ... شمّاء مارنها بالمسك مرثوم
كأنما خالطت فاها إذا وسنت ... بعد الرقاد فما ضم الخياشيم
مهطولة من خزامى الخرج هيجها ... من صوب سارية لوشاء تهميم
أو نفحة من أعالي حنوة معجت ... فيها الصبا موهناً والروض مرهوم
حواء قرحاء أشراطية وكفت ... فيها الذهاب وحفتها البراعيم
تلك التي تيمت قلبي فصار لها ... من وُدِه ظاهرٌ بادٍ ومكتومُ

يركز الشاعر في هذه الأبيات على عنصري الأمومة والخصب، فالمرأة/ الأنثى التي تمثل الحياة، المرأة/ الأم تتردد في شعره مع غياب صورة الأب مما يشير إلى الارتباط الكبير بـ (أمه)، فالحاجة إلى الأم تزداد كلما تفاقم الإحساس باللاأمن وإن هذا الإحساس هو الأصل الذي يثمر النزعات العشقية المحرمة[517].

إنه الحنين الجارف إلى أحضان (المرأة الأم)، وحضور الابن يشير إلى التوالد ويؤكد الحياة في قلب الموت، وقد ينفي الموت ويتجاوزه مؤقتاً عبر التناغم والحب اللذين يمكن أن يوجدا. فعلاقة الأم - الطفل تشكل المحور المركزي لرؤية الشاعر للوجود: العطف، الحنان، الرعاية والتناغم لخلق الأمن والغبطة والاستمرارية في الحياة. فرؤيته للعالم نابعة من أن الكون قائم على المتناقضات والمفارقات، فالطبيعة تمنح الحياة وتنفيها[518]. لذا جاءت صوره مستمدة من عالم الحيوان وعالم النبات. فهاهو الصغير الفضي في طور التحول إلى الأعلى لغته النداء وحضوره نصف غائب فهو بين الصحو والسكر، بين البراءة ولؤم الواقع، بين الطفولة والشباب لكنه (نبه) في عوالم العذارى واللعب والحي، إنها عودة إلى الطفولة الأولى والبراءة والأمان، فالملعب من العناصر

الثابتة التي لا تقبل الزوال كالأحجار، إنه الحنين إلي المرابع الأولى، إلى الاجتماع والائتلاف والارتداد إلى الماضي ليكون أقدر على مواجهة الإحساس بالعزلة التي يعاني منها والاغتراب الذي يخضع له[519].

إنه يعي عالمه الطفولي ويحن إليه، إلى الأم، السحابة التي تحمل الولادة والتجدد، الشمس التي تظهر من جديد مهما اختفت أو غابت، سيدة الخصوبة والعطر، سيدة الشرق.

إن الشاعر في رؤيته للمرأة ينطلق من رؤية شمولية، فهي المرأة الشعرية، الحلم، المثال التي تحقق خلاصه وتطهير روحه، وهي المرأة التي قد تسبب هلاكه ونهايته، إنها الحياة التي تتنازعه بين الخير والشر والواقع والخيال والحقيقة والوهم، بين الولادة والموت، فهو يسعى لبلوغ النموذج الأعلى ليسمو بالعقل والروح ويحقق طموحاته ويدرك أحلامه، فمن رؤيته للمرأة يتشكل موقفه ورؤيته للحياة والوجود، فلقد غادرته هذه الحياة، وتركها ورحل بعيداً عنها ينشد أمله في المستقبل البعيد كتعويض عن همومه الذاتية، فلم يسع لاقتناص أيامه بل كان ينشد الموت والخلاص في جنة المتعة ولم يرغب بالزيادة لأنه يعلم أن في طلبها منتهى الألم، فالحياة هي الألم والداء والهم لذا سعى للتحرر منها، فجاء تحرره إيجابي بالابتعاد عنها، فـ «الرجل الحكيم لا يبحث عن اللذة، ولكن عن التحرر من الألم والهم»[520] الذي يعانيه.

الهوامش

404) ينظر: فن الحب: إريك فروم، ت: مجاهد عبدالمنعم مجاهد 46.

405) ينظر: م.ن 60.

406) ينظر: مشكلة الحب: زكريا إبراهيم 311.

407) ينظر: فن الحب 34.

408) ينظر: الزمان الوجودي 164.

409) ينظر: الزمان الوجودي: 165.

410) ديوانه: ق 4، 166/1.

411) ديوانه: ق 59، 1577/3.

412) ديوانه: ق 71، 1749/3.

413) ديوانه: ق 27، 859/2.

414) ديوانه: ق 12، 371/2.

415) جماليات المكان: 39.

416) الموت والعبقرية: عبدالرحمن بدوي: 41.

417) ديوانه: ق 2، 138/1، وينظر: ق 4 يستحصدن: ييبسن البقل من حرهن، مراويد: رياح ترود، يثني: يرد ويصرف.

418) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 71.

419) مفاتيح القصيدة الجاهلية: 93.

420) ينظر: الغزل العذري. دراسة في الحب المقموع: يوسف اليوسف: 58.

421) الجمالية في الفكر العربي: د. عبدالقادر فيدوح: 79.

422) ينظر: الرؤى المقنعة: 139.

423) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 95.

424) ديوانه: ق 7، 252/1، وينظر: ق 3.

425) الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، القطاع اللاواعي في الذات العربية: د. علي زيعور: 255.

426) الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم: 255.

427) ينظر: الكرامة الصوفية: 146.

428) ينظر: الغزل العذري: 58.

*) مثلاً امرئ القيس في قوله ضمن معلقته: (تجاوزت أحراساً...).

429) ينظر: م.ن: 56.

430) ينظر: الغزل العذري: 51.

431) ينظر: م.ن: 52.

432) ينظر: أبعاد التجربة الفلسفية: 62-63.

433) ينظر: ق 13، 458/1. وينظر: ق 6. تجيش: تفور وتثور.

434) ينظر: الرؤى المقنعة: 129.

435) ينظر: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم: 255-256.

436) أحلام الخيال الفني: 126.

437) ينظر: أحلام الخيال الفني: 126.

438) ينظر: نظرية الحب عند الشعراء التربوبادور وأثرها في دراسة شعر الغزل الأموي: د. إبراهيم أحمد، مجلة عالم الفكر، م 29، ع 1، 2000: 220.

439) ديوانه: ق 14، 505/1، الامذلال: الفتور في العظام والبدن، انفتالها: انقلابها وذهابها.

440) ينظر: الرؤى المقنعة: 131.

441) الرؤى المقنعة: 130.

442) ديوانه: ق 16، 616/2. وينظر: ق 29. أصور: ألتفت وأميل.

443) الرؤى المقنعة: 145.

444) ينظر: الجمالية في الفكر العربي: 67.

445) ينظر: أحلام الخيال الفني: 44.

446) ديوانه: ق 43، 1305/2. تسيئين لياني: تسيئين مطلي، ملية: غنية، العنزي: رجل من عنزة ذهب يبغي قرظاً من الزمن الأول فلم يرجع، القرظ: ورق السلم أو ثمر السنط، يدبغ به. طرير: محدد مسنون، المرائيا: المرآة.

447) ينظر: سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً): الطاهر لبيب، تر: مصطفى المسناوي: 94-95.

448) ينظر: الكرامة الصوفية: 131.

449) انتروبولوجيا الجسد والحداثة: دافيد لوبروتون، تر: محمد عرب صاصيلا: 41.

450) ينظر: سوسيولوجيا الغزل العذري: 102.

451) ينظر: روضة المحبين ونزهة المشتاقين: 469.

452) ينظر: سوسيولوجيا الغزل العذري: 104.

453) ديوانه: ق 39، 1192/2. يربح: يزيد الحب كما يزيد الربح راهقت الثلاثين: دانيتها، لداتي: القريبين منه في السن، ارعوت: تركوا الفتوة والصبا، رسيس الهوى مسه.

454) ينظر: الغزل العذري: 16.

455) ديوانه: ق 15، 571/1، حزائق: جماعات، حجر: سوق اليمامة وما حولها، الحوباء: النفس، ورق الهوى: أيبس الهوى حتى صار ورقاً يابساً.

456) ينظر: الرؤى المقنعة: 269.

457) ديوانه: ق 26، 825/2، وينظر: ق 42.

458) ينظر: الجمالية في الفكر العربي: 29.

459) ينظر: رؤية دوستويفسكي للعالم: 103.

460) ينظر: الرؤى المقنعة: 276.

461) ديوانه: ق 25، 781/2.

462) ينظر: الرؤى المقنعة: 276.

463) ديوانه: ق 27، 865/2، أسباب الصبابة: سبلها، أشواني البين: أصاب مقتلي، الجوانح: الضلوع القصار في الصدر مما يلي الفؤاد.

464) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 78.

465) ينظر: ديوانه: ق 71.

466) ديوانه: ق 123، 1913/3.

467) ينظر: أحلام الخيال الفني: 127.

468) ينظر: الكرامة الصوفية: 194-195.

469) ينظر: دلائل الإبلاغ والرؤيا في شعر السياب (دراسة أنموذجية): منصور فيسومة: 39.

470) ديوانه: ق 1، 40/1. وينظر: ق 24، 37، 44، 67. النجب: العتيق الكريم. المهرية: إيل (مهرة) وهم حي من اليمن، التعريس: الوقعة عند السحر، منجذب: ماضٍ سريع، الساهمة: الناقة الضامرة المتغيرة، التصدير: حزام للرحل، الأخلق: الأملس الذي ذهب وبره، الجلبة: الجرح الذي قد جف وعليه جلدة غليظة عند البرء، الدف: الجنب.

471) ينظر: الرؤى المقنعة: 140.

472) الغزل العذري: 39.

473) ينظر: م.ن: 39.

474) ينظر: الرؤى المقنعة: 276-277.

475) ديوانه: ق 4، 1701/1. وينظر ق 33، 36. مسلهمين: قوماً هزلاً من شدة السفر، النحو: القرب، الصدد: ما قابلك وداناك.

476) الغزل العذري: 39.

477) الكلمات والأشياء التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: 14.

478) ديوانه: ق 31، 1003/2. وينظر: ق 32، 35، 48. التهويم: شيء دون النوم قليل، جلب الرحل: خشبة بغير أداة.

479) ينظر: الغزل العذري: 42.

480) الحوار بين الحلم واليقظة: 43.

481) ديوانه: ق 1، 30/1. وينظر: ق 83.

482) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 123.

483) ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة: د. صلاح فضل: 48.

484) ينظر: جماليات المكان: 66-76.

485) ديوانه: ق 28، 915/2. وينظر: ق 29. المستوعل: وعل عاقل قد استوعل في الجبل فتوحش، عماية: جبل.

486) ديوانه: ق 29، 954/2. المفوفة: ضرب من الثياب، الأنيار: الأعلام، سقية أعداد: كأنها بردية يسقيها عد من الماء لا ينزح، محبور: مسرور، العد: الماء الجاري الذي له مادة لا تنقطع كماء العين، تعاطيه: تناوله، حرنجد: عتيقها وكريمها، تهللت: سالت عليها، ذرق: نبت، حنوة: نبت طيب الريح.

487) ينظر: الرؤى المقنعة: 270.

488) ينظر: م.ن: 270.

489) ديوانه: ق 39، 1200/2.

490) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية. أنماطها السلوكية والأسطورية: 21.

491) ديوانه: ق 4، 169/1. وينظر: ق 11، 27، 39، 49، 50، 29. أهضم الكشحين: ضامرة البطن، منخضد: متثني.

492) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 68.

493) ينظر: الكرامة الصوفية 163. فالأسطورة تقول إن المطر يهطل إذا ضحكت الفتاة ويخضر العشب وينبت الزرع، وتهب الريح، وقيل (ضحكت البنت إن هي حاضت) في الدليل اللغوي، ينظر: لسان العرب - تاج العروس. وتقول الآية **﴿وامرأته قائمة فضحكت فبشرناها بإسحاق﴾** سورة هود: 71، فضحكها كناية عن إمكانيتها للحمل.

494) ديوانه: ق 16، 619/2. ملاث: موضع عقد الإزار، نفنف: مهواة ما بين شيئين، العاج: السوار من مسك، البرى: الخلاخيل، خراعيب: اللين الأملس، الأملود: الناعم اللين.

495) الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام: 150.

496) ديوانه: ق 25، 783/2. وينظر: ق 37، 49، 66، 29. النضار: أصله الذهب ويريد الحسن، شبه النقا: إذا كانت قاعدة في ميدعها، الميدع: ثوب خلق يصان به الثوب الجديد، مفترة: لم تأخذ أهبتها.

497) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 78.

498) ديوانه: ق 1، 26/1. وينظر: ق 8، 26، 29، 30. السبط: نبت، سافت: شمت، العرنين: الأنف، الذفريان: ما عن يمين النقرة وشمالها وإنما هي للإبل وقد استعارها الشاعر.

499) ينظر: الرؤى المقنعة: 124.

500) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: 54، والكرامة الصوفية: 163.

501) ينظر: الكرامة الصوفية: 197.

502) الزمن والمسافة في شعر ذي الرمة: إحسان عباس، مجلة الثقافة، القاهرة، ع 588، 1950: 20.

503) ديوانه: ق 2، 142/1. وينظر: ق 31، 37، 39، 44، 47، 50، 51، 68، 5، 9. أناة: بطيئة القيام، سبط: طويل، طفل: رطب، الشوى: يديها ورجليها، لاشخات:

لادقاق، لا عصل: لا اعوجاج فيها، مرهة: أي كراهة بياض العين، إحنة: عداوة، الذهل: الأمر الذي أسأت به.

504) جماليات المكان: 62.

505) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 135.

506) ينظر: الكرامة الصوفية: 163.

507) ينظر: الغزل العذري: 123-124.

508) ديوانه: ق 15، 577/1. وينظر: ق 51، 3، 24، 26، 29. رخيم الحواشي: لين نواحي الكلام، هراء: كلام كثير بلا معنى، نزر: قليل، شاف: جلا.

509) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 136.

510) ينظر: الكرامة الصوفية: 203.

511) ينظر: م.ن: 243.

512) ينظر: الرؤى المقنعة: 270.

513) ديوانه: ق 23، 723/2. وينظر: ق 27، 33. الأجرع: الرمل في الأرض المستوية، الأسحل: شجرة، السلاف: أول الخمر، تضجع: تميل إلى المغيب، خصرات: ثغر، ميال: مسترسل، أساود: أفاعي، ضال وخروع: شجرتان.

514) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 142.

515) ينظر: الكرامة الصوفية: 186-187.

516) ديوانه: ق 12، 386/1. أخدرها: حبسها عن صواحبها، ساج: ساكن الطرف (غزال)، الوعساء: أرض سهلة لينة مرتفعة، تنفي: تطرد، الطوارف: العيون، دعصتابقر: رملتان في شق الدهناء، يافع: كثيب مشرف، فرندادين: جبلان من الرمل، دباية: الخمر، الصعيد: التراب، تخونه: تعاهده، دملج: معضد، مفصوم: مكسور، فارق: سحابة مفردة، تطهيم: أن تيم كل شيء منها على حدته في عتق وكرم العرنين: الأنف، مرثوم: مطلي، تهميم: مطر خفيف.

517) ينظر: الغزل العذري: 117.

518) ينظر: الرؤى المقنعة: 100.

519) ينظر: روعة الاقتراب من شعر ذي الرمة: د. تامر سلوم سلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، دبي، ع 10، 1995: 95.

520) قصة الفلسفة: ديورانت: 416.



الطلل في الشعر العربي

حبيب مونسي

1 - تقديم:

رأى بعض الأعراب ابناً له يختطّ منزلاً بطرف عصاه فدنا منه، وقال: «أي بنيّ إنه قميصك، فإن شئت وسّعت، وإن شئت ضيّقت» وفي حركة الأعرابي تلك جملة من الحقائق المرتبطة بفلسفة المكان. قد لا نجد فيها - لأول وهلة - سوى إشارة إلى السعة والضيق الماديين. ويقف نظرنا عند البيت، وقد تفسّحت أرجاؤه، أو ضاقت أقطاره، وغدت حركة تعوق الحركة والانبساط. بيد أن التروي قليلاً، وتجاوز المنزل إلى القميص، يكشف شيئاً جديداً في معضلة المكان. مادام القميص، ألصق الأثواب بجسد الإنسان، وألوط به. وكأن المنزل - وهو يكتسب خصوصية القميص - يصير امتداداً للجسد ذاته. يجد فيه نعت الانبساط السالف دلالة جديدة، تجعل راحة الجسد لا تقف عند حدود أعضائه، وإنما تمتد لتشمل المكان كله. بل وأكثر من ذلك، قد يكتسب المكان في أثر رجعي، من الجسد انبساطه الخاص، فتسري فيه أحاسيس صاحبه جيئة وذهاباً، في تبادل عجيب يعطي للمكان حياة، يتعذر على النظرة العجلى استكناه أسرارها.

2 - مفهوم الاشتمال:

لقد حاول كثير من الروائيين، وهم يصفون المكان: منازلاً، وسجوناً، وأحياء.. وغيرها التوقف عند الحياة المنبعثة منها. وكأنها

«كائنات» لها من الخصوصية ما يجعلها وهي تلامس الوافد عليها تملؤه، وتخالطه، وتتخلله، بما لديها من مشاعر، وأحاسيس. ألا ينتابنا كثير من الضيق والاختناق ونحن ندخل بعض البيوت؟ أو نعبر بعض الشوارع؟ أو نجلس في بعض الأمكنة؟ وقد تسري في أجسادنا قشعريرة الخوف الغامض، والتقزز المحرج كذلك، ونحن ندخل أماكن تواجهنا أول مرة بما يملأ صدورنا توجساً وخشية. كما أننا قد نشعر بالعظمة والهيبة وضآلة النفس في مواطن يعمرها الجلال والجمال؟

ليس المكان إذن ذلك المعطى الخارجي المحايد، الذي نعبره دون أن نأبه به، وإنما المكان «حياة» لا يحده الطول والعرض فقط، وإنما خاصية «الاشتمال». مادمنا نجد في الاشتمال معنى اللباس، ومنه «الشّملة». فالاشتمال تغطية وستر من ناحية، ومخالطة واندماج من ناحية أخرى. وكأني بالذين يدرسون الشخصية في معزل عن المكان والزمان، إنما يسلبونها شطراً ذا خطورة معتبرة في تحديد سيماتها، وتشخيص سلوكها، وتحديد أهدافها ومقاصدها. إذ العزل المتعسف للفرد عن مكانه، من قبيل التجزئة التي قد تقبلها عناصر العلوم الطبيعية الدقيقة، وترفضها عناصر العلوم الإنسانية القائمة على الكلية و«الاشتمال».

إذا ارتضينا إجراء مصطلح «الاشتمال» الذي عرفناه في النحو العربي، ورضينا تحويله إلى الدرس الجمالي، فلغاية مزدوجة: فيه معنى اللباس (القميص). وفيه معنى التغطية (المنزل). وإذا عدنا إلي حديث الأعرابي، وجدنا للغايتين مضرباً في المثل. وأدركنا أن المنزل الذي يختطّه الابن، سيظل ملازماً له ما أقام فيه من تلك البقعة من الأرض، ملازمة قد تستغرق شطراً من حياته، يقصر أو يطول، ولكنه في كل الأحوال سيؤثر سلباً أو إيجاباً في مستقبل شخصيته، وفي علاقاته الحميمية والاجتماعية على حد سواء.

لقد أدرك الأعرابي - بفطرته وتجربته - أن للمكان سطوة على مستقبل ابنه، وأنه في إمكان الابن أن يختار مقدار هذه السطوة وطبيعتها، وأن يوجهها اختياراً إلى الوجهة التي يريد. فإن ضيّق، ترتب على الضيق عواقب شتى معقدة، تمتد في جميع الاتجاهات الاجتماعية. وإن وسّع كان الأمر كذلك. ويسهل علينا تصور عواقب الضيق، وعواقب السعة. ألا يقول المثل الدارج: «الضيق يعلّم البخل»؟ إنها الحقيقة النابعة من صميم المعايشة الاجتماعية. مادام المسكن الضيق لا يسمح لصاحبه استدعاء أحبائه. فإذا هو عزم على الأمر، بادره الضيق بالرد والصد، وضاق بهم ذرعاً قبل قدومهم عليه. ولو أجرينا دراسة في «تقاطع الأرحام» لوجدنا للضيق المكاني ضلع بالغ فيه، قبل أن يكون لضيق اليد بادرة. وأن إنجاز السكن على النحو الذي نرى، يعمل على تبديد أواصر المجتمع، وقتل العلاقات الأسرية، وقطع التواصل الرحمي، وتحويل المجمعات السكنية إلى «شقق» يأوي إليها أفراد لا رابط يربطهم بماض أو نسل. همهم الأول أن لا يزعجهم أحد في فسحتهم تلك، وأن لا يزعجوا بدورهم أحد في فسحته الخاصة. حتى صار المكان أشبه شيء بكرة زجاجية مخبرية تنعزل فيها الجرثومة الخطرة على ذاتها قبل أن تكون خطورتها على غيرها.

إن الرحلة والحركة، تنفيان المكان! ولا يكون النفي إلغاء للمكان، ومسحاً له. وإنما النفي هو في سلب خصوصية الثبوت. لأن المكان عاجز عن الفعل التدميري الذي أشرنا إليه دون شيء من الثبوت، تتباطأ فيه حركة الزمن، وتتكرر فيها دوراته بانتظام روتيني ممل. وإذا سلبنا من المكان خصوصية الثبوت، أو قللنا تأثيرها بفعل الحركة، فقد قللنا من سلطان المكان، ومنحنا التحول فرصة تجديد عناصر الشخصية، بما يطرأ عليها من تجدد، تكتسبه من الأمكنة الأخرى. وإذا كانت مفارقة

المكان «فيزيائياً» مستحيلة كلية، فإنه في مستطاعنا التخفيف من وطأته، وإدخال التنوع عليه، بتعديد الأمكنة وتواليها.

لذلك كانت الرحلة عند العربي القديم عنوان الانعتاق والتحرر، يحن إليها كل حين، وكأنها جزء أساسي من تركيبته الشخصية، يألفها كل الإلف. وقد قال تعالى: ﴿**لإيلاف قريش إيلافهم رحلة الشتاء والصيف**﴾ (قريش 1، 2) ووجود الرحلة في الصيف والشتاء، يوقّع السيرورة الزمنية للحياة، ويمنح للعربي جديدة الذي هو في حاجة ماسة إليه. لأنه جزء من المعاش، والاستقرار، والأمن: ﴿**فليعبدوا ربّ هذا البيت، الذي أطعمهم من جوع، وآمنهم من خوف**﴾. (قريش 3، 4) والرحلة - بعد - أي الانتقال من مكان إلى مكان: «مستمد من أسطورة البحث.. أما الانغلاق في مكان واحد، دون التمكن من الحركة. فإن هذه الحالة تعبر عن العجز، وعدم القدرة على الفعل، أو التفاعل مع العالم الخارجي، أي مع الآخرين»[1]. وإذا كان الله قد خص قريشاً بالرحلة شرقاً وغرباً، فإنه دعا في كثير من المواطن في كتابه الكريم إلى السياحة، والضرب في مناكب الأرض، والمرور على ديار الأقوام البائدة للتذكر والعبرة، وركوب البحار، وقطع الصحاري. بل وخص المرأة بـ «السائحات».

إن البحث في أخلاق العرب قديماً، في كرمهم، في عزّتهم، وشجاعتهم، وسماحتهم، ونجدتهم.. لن يكون بحثاً دقيقاً، سليم النتائج، إلاّ إذا ارتبط بما للمكان/ الرحلة/ الترحال/ الظعن.. من تعالق يعطي لمثل هذه الصفات معناها الحقيقي. إن فهمنا لها اليوم - نحن الثبوتيون - غير واضح، ولا صحيح مادمنا لم نجرب الانعتاق من المكان. فإذا أقمنا دراستنا على التصور والتخييل، كانت ملاحظاتنا باهتة، خالية من العلم، لأن الرحلة معاناة، والسفر مشاركة للمكان في التحول، واستبدال منظر بمنظر، وموقع بموقع، ومنزل بمنزل، وأهل بأهل..

وكلما تجدد الإطار تجددت معه جملة الأحاسيس التي تباشرنا ونباشرها، تتخللنا ونتخللها، فنكتسب منها رهبتها وجلالها، أو وحشتها وتوجسها، أو لطفها وجمالها.. ألم يشاهد الأعرابي في كثيب الرمل المستدير جمال المرأة، ونعومتها في نعومة رماله؟ ألم يوحي الليل البهيم المطبق بالخيمة المسدلة الستائر؟ ومن ثم النفس المثقلة بالهموم؟

3 - المكان، الطلل:

عندما يُفتَتَح سفر الشعر العربي، تقف الأطلال في وجه القارئ شامخة على مطلع القصائد، وكأنها السمة التي يُعرف بها الشعر العربي الجيد المكتمل على مر العصور. وكأن القصيدة الخالية من الطلل قصيدة ناقصة مبتورة، أو هي قصيدة لم تنل من النضج والاكتمال حظها الأوفر. فجاءت عاطلة من دون تلك الشارة، عارية من سمة التحول الذي أرّق العربي وأهمّه، على الرغم من حبه له، وسعيه وراءه، رحلة وسياحة، وهجرة. بيد أن العودة إلى المكان الذي ترك، والمنزل الذي هجر، تغمره بسيل من الذكرى المؤلمة، لما فيها من عودة إلى ماض حبيب، ووجوه أليفة، وعيش هني رغيد. فالطلل هاجس القصيدة العربية، وخشبة الصلب التي يحملها الشعر العربي على عاتقه، وإن حاول المحدثون التحلل منها. إلاّ أن الطلل ظل يعمر القصيدة ويسكنها، وإن لم يظهر على مطلعها. لأن الغاية انصرفت عن الوصف الحسي، ولكنها لم تنصرف عن فلسفة التحوّل، والزوال، والفناء.

لقد ظل هذا الشعور، ومايزال كامنا في كل غنائية، تلتفت إلى الوجود، وتحاول التعرف على سرّه. ولم يعد الطلل شارة بارزة من حجارة، ونؤي، وأثافي، وإنما صار الطلل في أغوار النفس شقوقاً وأخاديد يحتفرها سيل الدهر المنقطع، فإنها اليوم أوغل في الاتجاهين معاً. تنظر إلى ماضي لم تنل منه حظاً لطيف الذكر، حلو الذكرى،

وتتشوف إلى مستقبل لا تعرف عنه شيئاً. اللهم إلا مقدمات يقدمها الحاضر أكثر قتامة وغموضاً، تعمرها هواجس الخوف، والتوجس، والريبة. من هنا كان الشعر الحديث شعر غموض، وشعر حزن.. شعر نوستالجيا إلى البداوة الحالمة التي لم تتحقق إلا لذلك الأعرابي الساذج الطيب. ومن هنا كانت معضلة الشعر الحديث ذات ارتباط عضوي بالمكان. لا تنفك عقده إلا من خلال تفكيك العلاقة الأخوية والقيمية بالمكان. فإذا رحنا نبحث عن العلل خارج هذا الإطار، كنا كطالب الدواء عند غير أهله.

لقد أحسن الواصفون للأطلال - نثراً وشعراً - بهذه العلاقة الوطيدة، وعادوا على المكان بأوصاف الإنس والاجتماع، وانصرفوا عن المظاهر الخارجية لعدم جدواها فيما يريدون البوح به من أحاسيس. وكلما أفرغوا على المكان شيئاً من نعوت وأحوال الإنس، كلما بدت المسافة بين ما قصدوه وما حققوه قريبة يمكن الارتياح لها، إذ هي تفي ببعض المراد.

كتب أحدهم يصف دياراً خالية، يقول: «دار لبست البلى، وتعطلت من الحلي، صارت من أهلها خالية، بعدما كانت بهم حالية، وقد أنفذ البين سكانها، وأقعد حيطانها. دار شاهدُ اليأس منها ينطق، وحبل الرجاء فيها يقصر. كأن عمرانها يطوى، وخرابها ينشر. أركانها قيام وقعود، وحيطانها ركّع وسجود»[2]. وإذا حذفنا من النص: «صارت من أهلها خالية، وأنفذ البين سكانها» فقد حذفنا الشطر الحسي القليل من النص، وبقي الشطر الذي تتحول فيه الدار إلى «كائن» يجسد الضعف والهوان.. إلى «المرأة» التي لا حول لها ولا قوة. وقد فارقها الأهل والصاحب، وأسلمها الدهر إلى الضياع والنسيان.

إن صورة المرأة – في هذا الوصف – استدرار للعطف، وإشاعة لجو الحزن والضعف، وتأكيد لعامل الضياع، وانقطاع الرجاء. ولم يذكر الواصف المرأة صراحاً، جهاراً، ولكنه قدم «التعطيل من الحلي» ليخص هذا الجنس بالذات. فإذا رفع صورة المرأة التي لبست البلى بعد القشيب، وتعطلت من الحلي والحبيب، فقد غدت مقعدة، بائسة، قد انقطع حبل رجائها، وتضعضع أس بنائها، وطواها الدهر، ونشر خرابها. إنها صورة يألم لها العربي أشد الألم، فيبكي بكاءً مراً. ولهذا السبب أبكت الأطلال شعراء لم تكن لهم صلة بذاك الطلل بعينه، وكأنهم يبكون للفكرة التي يحملها الطلل مطلقاً.

لقد ادعى بعض النقاد، أن الشعراء «يقلدون» وهم يبكون الأطلال، وحملوا قول «امرئ القيس» معنى شططاً، حين ذكر «كما بكى ابن حذام»، وفهموا منه تقليده في البكاء وحسب. ولم يفهموا أن الشاعر الأول قد أحسن وأجاد في التعرف على دواعي البكاء، وأسبابها العميقة، وأن الشاعر الثاني إنما قصد من خلال ذكره إلى ضرورة الاستمرار في البكاء، وفلسفة المواقف إزاءه. وليست كما في هذا الموطن للمشابهة الخارجية، والتقليد الساذج البارد. وإنما هي للاستمرار والمواصلة، وتعميق البحث في أسس التحول الذي يسكن الحياة، وتتجسد مظاهره في المكان. إن المكان – بهذا المعنى – كتابة، يجب قراءتها بما يناسبها من عمق ودلالة. وكل طلل – أيّاً كان الطلل – ملك للشاعر، لا يختص به آحاد من الشعراء، حتى وإن قرنوه باسم الصاحبة. إن الصاحبة هنا «تعلّة» فقط تعطي للبكاء شيئاً من الخصوصية التمييزية فقط. وكل القبور «قبر مالك» تثير في النفس أشجاناً تسحّ الدموع سحاً.

إن المقابلة بين البكاء على الطلل، وفكرة «قبر مالك» تأخذ بعدها الأنطولوجي من كون البكاء استجابة تلقائية لما يبعثه الطلل من

شجون في النفس العربية. وكأن المكان آية استحضار تفعل فعلها المباشر في النفس دون واسطة. لقد كان «متمم بن نويرة» أشعر الناس بالفكرة، وأعلمهم بالوقع الذي يصاحب رؤية القبر - أياً كان القبر - وكأنه قبر «مالك». بيد أن الجديد في قول «متمم بن نويرة» راجع إلى دفع لوم اللائمين على البكاء، ليس استنكاراً للفعل في حد ذاته، وإنما خوفاً على صاحبهم من كثرة البكاء. وكأنهم لا يرفضون الفكرة، بل يشفقون على الشاعر من الإفراط فيها. قال «متمم ابن نويرة»:

وقالوا: أتبكي كل قبر رأيته ... لقبر ثوى بين اللوى والدكادك

لقد لامني عند القبور على البكا ... رفيقي لتذراف الدموع السوافك

فقلت لهم إن الشجا يبعث الشجا ... دعوني فهذا كله قبر مالك

ولو راقبنا كيف عالج الشاعر الموقف، أمكننا استخلاص جملة من الملاحظات القيّمة في هذا الباب. ولنا أن نجزم أول الأمر أن الشاعر لم يقصد التفنن في القول، وإنما جاءت الأبيات تلبية صادقة لدواعي الموقف. إنه يقف على «قبر» يبكي المكان وما اشتمل عليه من معاني الفقد والزوال مطلقاً، وكأن كل قبر يحمل في صميمه هذا المعنى حملاً واضحاً، وأنه يخلف في قلوب أهله ما يخلفه قبر مالك على الحقيقة. ومنه جاء نعت الرفاق «كل قبر رأيته» وجاء الاقتران «لقبر ثوى» على سبيل المشابهة والهيئة الظاهرية عندهم. بينما يرى الشاعر خلاف ذلك. لذلك تراه يعود يؤكد اللوم «لقد لامني عند القبور على البكا» وكأن لتكرار الموقف عنده معنى يخالف ما يستشفه الرفاق من عين الهيئة والموقف. ومن ثم يجد الشاعر نفسه مجبراً على تقديم التعليل الذي يقربهم من حقيقة المعنى الذي يحمله في نفسه للموقف - وهو غير بعيد عما أشاروا - ولكن معنى الشاعر له خصوصية تحويل المكان وتأميمه لغرضه الخاص، حتى تغدو القبور أينما كانت «قبر مالك».

وقرينة التحويل هي أن «الشجا يبعث الشجا». ولعمري إنها «الشقاوة» التي تحدث عنها «أبو نواس».

إن نقادنا وهم يتساهلون في إصدار الأحكام، يؤكدون - من طرف خفي - أنهم لم يعودوا «عرباً»، وليس في مستطاعهم فهم العرب. وما رأوه في قول «أبي نواس»:

عاج الشقي على دار يسائلها وعجت أسأل عن خمارة البلد

لا يُرقئ الله عيني من بكت حجراً ولا شفى وجد من يصبو إلى وتد

تنصّلاً من المقدمة الطللية، محض افتراء، وسوء فهم. لأن كلمة «الشقي» في قول «أبي نواس» تكشف عن عمق العلاقة بين الطلل والشقاوة. شقاوة هذا الذي كتب على نفسه أن يبكي كل طلل يصادفه، وأن يجعل بكاءه على رأس غنائه وشعره، حدائه ورجزه. نعم إنها شقاوة وشقاء.. وليست تنصلاً من المقدمة الطللية. و«أبو نواس» في لهوه يريد التنصل من عبء حمله الشعراء من قبله، وحمله هو في كثير من قصائده. وإذا كان رفاق «متمم بن نويرة» يشفقون على صاحبهم من مغبة طول البكاء، فإن «أبو نواس» يتعمد - لاهياً - أن يدعو على صاحب الشجن بعدم الشفاء. وتلك مسألة يجب قراءتها من باب «السخرية» التي شاعت في ذلك العصر، لا أن تؤخذ مأخذ الجد، وتؤسس عليها الأحكام النقدية الجائرة.

إن «أبا نواس» يحاول أن يخفف من نفسه «ضريبة الشعر» لأنه يدرك أن للطلل سلطانه على الشعر العربي قديمه وحديثه. وآية ذلك أن الشعراء استمروا في الوقوف والبكاء من بعده. ولم يفهم أحد منهم أن قوله دعوة للتخلي عن الطلل. فالطلل في قرارة كل واحد منهم يحمله حلاً وترحالاً.

كتب «إيليا الحاوي» عن الطلل يقول: «لقد كان شعراء المعلقات أهم من تصدى له، إذ جعلوه مطلعاً لمعلقاتهم، وأمعنوا في التدقيق به، متناسخين، معبرين عنه من خلال المعاني المتداولة، متجاوزين في الغالب عن تجربتهم الخاصة. لهذا نرى ملامح الإنسان الموطوء بالأسى والحنين، تتقلص وتتضاءل في شعرهم. ويخيل إلينا أن الطلل لم يكن في نفوسهم بقدر ما كان في ذاكرتهم، وما يشتمل عليه من معاني تقليدية ملفوظة. لقد كرسوه كمادة لاستهلال القصيدة، حتى شخص في تسع من المعلقات مما يرجح أن شعراء المعلقات اقتفوا به آثار مبهمة لشعراء سابقين تعفّت أسماؤهم فضلاً عن أشعارهم. وقد تحول وصف الطلل إلى وصف خارجي، لا يعبر عن الوجدان بما فيه من مضاعفات شعورية»(3).

عندما نقرأ مثل هذا التعليق - والذي شاع في الدراسات النقدية - حكماً قطعياً، وقد تعمد الناشر كتابة بعض كلماته بالخط العريض (**متناسخين**، **كرسوه كمادة لاستهلال القصيدة**) إمعاناً منه في إسباغ الصفة التقويمية على الحكم، وكأنه الحكم المنتهي الذي لا رجعة فيه - تنتابنا الدهشة والقلق في آن واحد. ومثار الدهشة عندنا ينبع من تساؤل بسيط: كيف يحق لشخص يجلس على أريكته، ويصدر حكماً في أقوام بينه وبينهم مسافة القرون المتطاولة، والعهود البائدة؟ كيف يعن له أن يحكم بالتناسخ؟ ألكون الطلل قد ظهر في مطلع تسع من المعلقات، في لغة متقاربة الألفاظ والعبارات؟ أم لكونه تحلية مجانية تعلق على مطالع القصائد؟ إنني أقدر جهود الباحث وأرتاح لقراءته كثيراً؛ ولكن مثار القلق عندي أن الناقلين عنه أخذوا الحكم مسلّمة، ورددوه في الدرس والكتابة، ولم يتساءلوا أبداً كيف خرج الطلل من النفس إلى الذاكرة؟ ولا مقدار الفرق في الشيء تحبل به النفس، ويعتمل في أغوارها، وبينه وهو مصفوف، مرفوف في مخزن الذاكرة؟

إن بين الوضعيتين بون شاسع! معايشة ومكابدة ومعاناة هنا، وحفظ بارد معقم هناك.

وإذا عدنا إلى صياغة الحكم ولغته، وجدتني أرتاب كثيراً في مصداقيته. فالباحث يؤسس على: (نرى، ويخيل إليّ، أثار مبهمة..) وكأن إصداره له لم يكن عن طول روية وتمعن، وإنما كان محض رأي يحتاج إلى ترجيح علمي دقيق. لذلك كانت خاتمة الفقرة أمرّ طعماً، حين وقفت نتيجة الحكم عند تحول «وصف الطلل إلى وصف خارجي لا يعبر عن الوجدان بما فيه من مضاعفات شعورية» وكأن المطلوب من الشاعر أن يتخلى عن شعره وزناً وقافية، والإسراع وراء الظلال الهاربة المتحولة للمعاني التي تستثيرها الأحاسيس الخاصة. ولو فعل الشعر ذلك لما كان شعراً، بل محض فلسفة، وغابت عنه الإنشادية، وانفرط عقد القافية، وتداخلت الأوزان والبحور.

كان ذلك القدر من القول يرضي الشاعر والمستمع المتلقي، ولم يكن يجد حاجة إلى إطالة وإفراط، ولم يعب عليه أحد من المتقدمين والمتأخرين صنيعه، إلى أن يأتي «العربي الجديد» ويرى الظاهرة مطردة في جميع النصوص، فلا يجد لها من تفسير سوى التناسخ، ولا من مبرر سوى تحلية مطالع القصيدة، ويلتمس من قول شاعر حركة تمردية على الطلل.. وبعد هذا. هل كلفنا أنفسنا قراءة نفسية للطلل؟ هل كلفناها قراءة أنثروبولوجية، وأخرى أركيولوجية؟ هل أرغمناها الفحص الاجتماعي/ التاريخي؟ كل ما نعرفه هو بعض المحاولات المعزولة التي رامت الاقتراب من هذه الجوانب في خجل، وتفاوتت في علمية مرتكزاتها المعرفية! ولم نعرف مشروعاً رام محاصرة الطلل يقوم به فريق من الدارسين المختصين.. إن النقد عندنا جهود فردية أنانية، إذا عرضها غيرنا أقمنا عليه الدنيا ولم نقعدها. لأننا مازلنا مسكونين بروح الخصومة والجدل.. بل لقد أقمنا بلاغتنا على الجدل والمخاصمة،

وأنشأنا البيان على ثنائية القهر والتسلط، على مقابلة غالب ومغلوب(4).

4 - المكان كتابة:

قال «ثعلبة بن عمرو العبدي»:

لمن دمن كأنهن صحائف   قفار خلا منها الكئيب فواحف؟
فما أحدثت فيها العهود كأنما   تلعب بالسمان فيها الزخارف
أكب عليها كاتب بدواته   يقيم يديه تارة ويخالف
رجا صنعه ما كان بصنع ساجياً   ويرفع عينيه عن النطع طارف

لقد سبق وأن أشار «إيليا الحاوي» إلى أن وصف الطلل قد غدا وصفاً خارجياً، يقوم على الذاكرة ومحفوظها من الصيغ والألفاظ فقط، منصرفاً عن التجربة النفسية للإنسان الموطوء بالأحزان والأشواق. بيد أننا ونحن نقدم هذه المقطوعة التي اختارها «الباحث نفسه»، نحاول مساءلته لتقرير بعض الحقائق الأولية، وصولاً إلى دفع «الوصف الخارجي» الذي ختم حكمه النقدي.

إن الشاعر مسكون بالطلل في حلّه وترحاله، والاستفهام الذي تصدّر البيت الأول، استفهام خاص. أي أن الشاعر لا يبتغي طلب إجابة عنه، ولا يسعى إلى تعيين. إنه في المقام يشبه «قبر مالك» لأن «شقاوة» الشاعر لا تقف به عند التحديد والتعيين، إنما يساعده الاستفهام على فتح الجرح فقط، ونقل المكان عبر الكلمات إلى المستمع/ المتلقي. ذلك همّه الأول. ولهذا الغرض يستعين على ثقل المحمول بالتشبيه (كأنه) يدفعه مباشرة بعد الاستفهام.

إن الشاعر يشاهد - وهو على ظهر ناقته - مكاناً (دمن، كثيب

من الرمل، أحجار، تربة تحولت ألوانها، بعض العشب..) وما يراه بأم عينيه، لا يعني شيئاً عند المتلقي إن هو حمله إليه عبر اللغة وصفاً خارجياً. وأول تحويل رمزي يجريه الشاعر في قرارة نفسه، يشبه إلى حد بعيد عملية الاختزال، يوكلها إلى تقنية التشبيه، حتى تتقارب العناصر المادية وتندمج في وحدة دالة. ومن ثم راح يختار لها صفة الكتابة. ويكتسب التحويل الفني من هذه العملية النفسية/ الإبداعية صفة الترميز التي تعزّ كثيراً على الشعراء، وتربك فيهم أداتهم الواصفة. وما يحمله الشعر بعدها، ليس مكاناً كما نعهد، وإنما كتابة تحتاج إلى قراءة. وهي كتابة ستظل مستغلقة ما لم تعالج القراءة أقفالها وتفك عقدها. وإن نحن نعتناها بالوصف الخارجي، فاتنا من الشعر أروع ما فيه. وكأني بالشاعر قد انتهت مهمته عندما أنجز التحويل الرمزي، وقدم الكتابة بدل الطلل الواقعي. وذلك جهد طاقة الشعر، ومنتهى مستطاع الشاعر، ويبقى النص الجديد في حاجة مستمرة إلى قراءة.

5 - تحولات الكتابة:

إنه نص عجيب غريب، دائم التحول! كيف؟ إن اللحظة المكانية التي ارتسمت في قرارة الشاعر، كانت تعتمد على جملة من العناصر المادية المشاهدة. والتي ماتزال في رحمة التحول المستمر الذي تجريه الطبيعة على هيئتها من محو وتثبيت، كلما عادت إليها الأنواء، وعدت عليها الرياح، وتعاقب عليها الشتو والمصيف.. وكل حركة في هذه الظروف تغير ما تشاء من سطر، محواً وإضافة. إن الشاعر يدرك ذلك جيداً، ولا يأمن أن تظل الصحيفة التي شاهد على حالها، بل يجزم أنها ستتغير غداً أو بعد غد.. لذلك كانت صياغته للنص تحمل

هذا التحول، وتشير إليه، حتى لا ينخدع المتلقي بما وصف، ولا يأمن بدوره السكون الذي يوحي به المكان ظاهرياً.

إن صورة المطر الذي يخلط التربة، ويشكل من ألوانها المختلفة زخارف وهيئات، فعل اللاعب اللاهي، ترفع إلينا ما نشهده في الفن الحديث الذي يقوم على مزج الألوان تلقائياً، مانحاً للمصادفة صنع الأشكال وتمازجها، ودرجات تلوّنها. والفن الحديث يعجز إذا رام استنساخ صورة تصنعها المصادفة. لأنها خاضعة لوضعيات لا يتحكم فيها الرسام أبداً. وإذا اجتهد ليعيد الكرة، لم تسعفه المصادفة أبداً لإخراج ما كان قد تحقق قبل. كذلك فعل الماء المنهمر، قد يخضع لغزارة الشؤبوب، واتجاه الريح وشدة القطر.. ولا يكون هو هو أبداً. فالصورة التي ينشئها الساعة ستكون مغايرة لما أنشأ قبلها. إن الكتابة التي تحكمها المصادفة لا تقع على مثال سابق، ولن تكون نموذجاً آخر لاحق. إنها كتابة مستمرة، ومحو مستمر يتداولان على الصحيفة.

بيد أن عقل الشاعر يريد لهذه الكتابة شيئاً من يقين القصد، وإلاّ استحالت عبثاً لا معنى يرجى فيها. فيختار صورة الكاتب المكب على الصحيفة، يتبع قلمه قصداً مبيتاً، كلما كان ساجياً قاصداً لما يريد. وكأن الشاعر يريد من هذه الهيئة المزدوجة تحميل النص الجديد مقصداً، فيه من اليقين ما يمنحه فعل الدهر من سحق للكائن والموجود، وإفنائه مهما تطاول به العهد. وفيه من العبثية ما يعجز دونها التفسير، بل يجد فيها العقل مادة تفكير تصوغ للدهر حقيقته، وتعطي للفنان رمزيته، وللأزلية مطلقيتها. أما ما دعوناه «عبثا» فليس يراد من العبث معناه المعهود عندنا، وإنما ألجأنا الجهل به إلى هذا العنت. لأنه كتابة مستعصية علينا، لم تألفها عقولنا، ولا حواسنا. وقصارى الجهد إزاءها أن نفتحها على التأويل. فيكون لنا من النص الذي رفعه

إلينا الشاعر سبيلان: سبيل التفسير، وسبيل التأويل. يقرأ التفسير ما خطّه القصد، ويقرأ التأويل ما اشتطّ به القلم.

إن مهمة الشاعر أن يرفع إلينا مثل هذه النصوص، حتى وإن وجدنا فيها - جهلاً - وصفاً خارجياً محضاً. إنها نصوص مفتوحة غير منتهية. إنها في حاجة ماسة إلى قراءة ذات السبيلين. وكلما رفع الشاعر إلينا نصه ذاك، فقد انتهت مهمته، وبدأت مهمتنا نحن. لأن الشعر واسطة بين كتابتين: كتابة مستمرة يجيرها الدهر في الوجود، يقتطف منها الشعر لحظات فقط، وكتابة يحولها الشعر - بعد الاقتطاف - إلى لغة في حاجة إلى مزيد.

قال «لبيد بن ربيعة العامري»:

عفت الديار محلها فمقامها   بمنى تأبد غولها فرجامها

فمدافع الريّان عري رسمها   خلقاً كما ضمن الوحي سلامها

وجلا السيول عن الطلوع كأنها   زبر تجدّ متونها أقلامها

أو رجع واشمة أسف نؤورها   كففاً تعرض فوقهن وشامها

وقفت أسألها، وكيف سؤالنا   صماً خوالد ما يبن كلامها؟(5)

لقد كان العربي يدرك أن الكتابة تقاوم البلى، وتتغلب على النسيان. إنه فن عزيز، لا يملك ناصيته إلاّ آحاد من الناس، يضمنون به استدامة المعرفة والخبر. وكانوا يدركون ما للكاتب من مكانة عند ذويه، لأنها عنوان العلم والمعرفة. ولما كان «الدهر» معدن كل المعارف والخبرات، جعلوا عوارضه الطبيعية كاتبة. وربما كان في حديث «النّصبة» عند «الجاحظ» ما يشير إلى هذا المعنى. ومهما يكن فإن الخط أثر، والأثر خط، والأيام كاتبة، والدمن صحائفها. والشاعر وهو يقف أمامها يستشعر معنيين: معنى التحول الذي يسكن الموجودات،

فيزحزحها عن أحوالها التي كانت لها من قبل، ويتدرج بها من الجدة إلى البلى، ومن العمران إلى الخراب، ومن الحياة إلى الموت. ومعنى الكتابة التي لاتزال في حاجة إلى قراءة ثانية وثالثة.. وكأن وقفة الشاعر لا تكفي لاستيفاء المكتوب حقّه، بل تحتم عليه شروط الصناعة وإكراهاتها أن ينقل الإحساس «خاماً» تتولاه العقول والذائقة فحصاً وصهراً. تستخرج منه النفيس الذي يقاوم بدوره هاجس النسيان والمحو.

لقد خطّت السيول على وجهي الجبلين أخاديد وتجاعيد، تمتد كما يمتد السطر على وجه الصحيفة بيّناً واضحاً. وكأن الجبل يفقد من جسده نصيباً كلما عاوده السيل، ينتقص منه انتقاصاً، يزيل عنه هيبة القوة والجلد. فتبدو تجاعيده كتجاعيد الوجه الذي غضّنه الزمن، وكتبت عليه الأيام المتوالية صحيفتها التي لا يمحوها سوى الموت. ولا يجد الشاعر لهذا المظهر من محول رمزي سوى الكتابة على الصخر، أو في الزبر، أو خط الواشمة. هيئات ثلاث تتلاحق في قرارة نفسه، ولكل واحدة منها حقيقتها الخاصة، وحمولتها المعرفية، ومرجعيتها التاريخية. لم يكن «لبيداً» مثقفاً - بالمعنى الذي نعرفها اليوم - إنه يعلم ما يثيره لفظ «الوحي» حتى وإن كان نظم القصيدة في الجاهلية! ثم «الزبر».. كلها ألفاظ تجعل القارئ الحديث يمد بصره نحو التاريخ، يتحسس آثار الحنيفية الأولى في العرب، ويتحسس أحاديث أهل الكتاب، ثم ينعطف إلى البيئة القريبة ليجد صورة الواشمة قريبة المنال من سامعيه.

هذا حظ النص الذي يرفعه الشعر إلينا. يرفعه كتابة نعيد من خلاله رسم أبعاد المنظر الذي يجري فيه الريان بين جبلين وقد ترك الدهر فيهما آثاره. ولكن الشاعر يحاول محاولة أخرى سرعان ما يتخلى عنها، لأنها ليست من مهمة الشعر.. إنها مناط القراءة وحدها. حاول أن يقف ليسأل، ثم يتراجع منكراً موقفه. كيف يسأل «صماً خوالد ما يبين كلامها»؟ ولكنه يعرف أن لها كلاماً على الرغم من صمتها

وجمودها.. ودور القراءة أن تسألها أسئلة الشاعر، وأن تستنطقها لتسمع كلامها.

لقد قلنا قبلاً إن التعامل مع المكان في الشعر العربي تعتوره قراءتان: قراءة تفسير وقراءة تأويل، وللتفسير حظ ما اعترى الجبلين من تحول، وحتّ، وتعرية. وللتأويل ما اكتنز الصخر من كلام. فإذا طالبنا الشاعر - بعد هذا - مواصلة القول فيها، فقد ألغينا دور القراءة، وعطلنا قدرة الشعر على الاستمرار، وقتلنا في نفوسنا الشاعر الذي لم نكنه في الفعل، وكناه في القوة.



الهوامش

1) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية. ص: 77.

2) أحمد الهاشمي. جواهر الأدب. ج 1. ص: 328.

3) إيليا الحاوي. فن الوصف وتطوره في الشعر العربي. ص: 21، 22.

4) انظر مصطفى ناصف. محاورات النثر العربي. الفصل الأول خاصة.

5) أحمد الهاشمي. م. س. ج 2. ص: 87، 88.

